

ANA-SOFIA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER
ALBERTO ROMERO FERRER
(EDS.)



CASTICISMO Y LITERATURA EN ESPAÑA

DONACION

CASTICISMO Y LITERATURA EN ESPAÑA

Edición
de
Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier – Alberto Romero Ferrer
con la colaboración de Nieves Vázquez Recio



CUADERNOS DRACO nº 1
1992

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CADIZ

En portada, dibujo extraído del Calendario Mariano, Octubre (mes del Rosario), de "COSTUS", reproducido con la autorización de la Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.

Edita: Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz
I.S.B.N.: 84 - 7786 - 089 - 0
Depósito legal: CA - 799 - 92
Imprime: INGRASA Artes Gráficas. Puerto Real (Cádiz)

SUMARIO

	Pág.
PRESENTACION.....	7
EL CASTICISMO EN LA CULTURA POPULAR	
<i>Casticismo y realidad cotidiana: transformaciones y permanencias en la España contemporánea</i>	
Alberto Ramos Santana	13
<i>El casticismo del Género Chico</i>	
Pilar Espín Templado	25
<i>Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico</i>	
Alberto Romero Ferrer.....	61
<i>El teatro breve gaditano a mediados del siglo XIX: algunas piezas andaluzas de José Sanz Pérez</i>	
Marieta Cantos Casenave.....	99
<i>Del casticismo a lo pintoresco</i>	
Alberto González Troyano	119
EL DEBATE INTELECTUAL EN TORNO AL CASTICISMO	
<i>Cultura popular, cultura intelectual y casticismo</i>	
Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier.....	125
<i>La visión del casticismo de un intelectual: D. Juan Varela</i>	
Margarita Almela Boix	165
<i>En torno al anticasticismo de la Generación del 98</i>	
Emilio Quintana Pareja.....	189

<i>La recepción del sujeto femenino en la obra literaria de José Gutiérrez Solana</i>	
Iñigo Sánchez Llama.....	199
<i>El enxebrismo en la literatura gallega de los siglos XIX y XX</i>	
Anxo Tarrio Varela.....	207

INDICES

Indice onomástico.....	239
Indice de obras y publicaciones citadas.....	245

PRESENTACION

En el mes de julio de 1991 tuvo lugar, dentro de los XLII Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz, un seminario dedicado a “La literatura del casticismo”.

El tema nos pareció adecuado, ante todo, precisamente por el lugar en que nos situábamos: Cádiz, ya desde el siglo XVIII, se perfiló como uno de los focos más poderosos de irradiación de modelos, actitudes y productos “castizos”, y aún hoy en día sigue siendo una ciudad peculiarmente “ensimismada”, que diría J. Ortega y Gasset, una ciudad volcada en los mitos y ritos de su propia identidad.

Por otra parte, la reflexión sobre el casticismo nos resultó coherente con las líneas de investigación que desde su constitución se han perfilado en el Area de Literatura Española de nuestra Facultad, donde se ha trabajado y se trabaja sobre el romancero de tradición oral, sobre la imagen romántica de Andalucía, sobre el teatro breve de corte popular, y, en otro orden de cosas, sobre la reelaboración de los elementos populares y tradicionales que han llevado a cabo autores cultos, autores incluso vanguardistas.

Esta familiaridad con lo popular en sus múltiples ramificaciones nos llevó a proponernos el seminario como una ocasión idónea para girar en torno al casticismo con la mayor honestidad posible: sin concesiones al sentimentalismo folklórico y al chauvinismo atrofiado, sí, y también sin concesiones a los prejuicios sociopolíticos, morales y

estéticos que tantas veces han manifestado las instancias intelectuales. Fuimos conscientes desde el principio de que el casticismo es un fenómeno que se configura como una peculiar estilización dentro de la cultura popular y que se debate e igualmente deforma dentro de la cultura intelectual, por lo que hablar del casticismo es siempre hablar de manipulación de la imagen, de imágenes contrastantes y de encontradas perspectivas. Esto es lo que hemos querido reflejar en la ordenación de los artículos, que se agrupan en dos grandes bloques según analicen lo castizo en sí o lo castizo dentro de la polémica con la cultura no castiza.

Hemos de agradecer a todos los que participaron en aquel seminario su colaboración. Muy especialmente, estamos en deuda con la Prof.^a Dra. Doña Pilar Espín Templado, que vino desde la UNED de Madrid a hablar del sainete madrileño finisecular y sus relaciones con la revista y el cuplé; con el Profesor Dr. D. Anxo Tarrío Varela, que vino desde Santiago de Compostela para hablar de otro casticismo, el “enxebismo” gallego, en el contexto de una Galicia problemática que desde el Romanticismo buscaba una imagen con la que identificarse; y con la Prof.^a Dra. Dña. Margarita Almela Boix, que desde la UNED de Madrid nos trajo el fascinante, ambiguo e irónico encanto de don Juan Valera en sus reflexiones sobre lo popular y lo castizo.

Agradecemos también la generosidad con la que dos profesores de nuestra Universidad interesados en estos temas, el Dr. D. Alberto González Troyano y el Dr. D. Alberto Ramos Santana, han enriquecido este volumen con aportaciones sobre aspectos complementarios de lo castizo.

Por último, agradecer al Vicerrectorado de Extensión Universitaria el apoyo que desde el principio nos brindó.

En suma, lo que aquí presentamos es el resultado de un esfuerzo colectivo que no aspira a zanjar asuntos de antaño sino, por el contrario, a abrirlos a una discusión siempre renovada. Ahora que eventualmente asistimos a parciales resurrecciones de las Españas de charanga y pandereta, y a un resurgimiento internacional de los problemas de los nacionalismos, de los destinos históricos y las “purezas” poblacionales, nos parece que no está de más profundizar en los discretos encantos del casticismo, en sus insidiosas obsesiones e incluso en el juego de manipulaciones a que se ha visto reiteradamente sometido. No es que

creamos en el eterno retorno, pero sí en que es necesario no olvidar la Historia, no conformarnos con lecturas inmóviles de ella, para que no nos asfixie en su juego de espirales.

Finalmente, queremos destacar que con este volumen inauguramos una línea monográfica de estudios vinculados a *Draco*, la revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz. *Casticismo y Literatura en España* es, así, el primer número de la serie *Cuadernos Draco*, con la que pretendemos impulsar y estimular un foro para el intercambio y la discusión de ideas en temas específicos.

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier
Alberto Romero Ferrer

**EL CASTICISMO
EN LA CULTURA POPULAR**

CASTICISMO Y REALIDAD COTIDIANA: TRANSFORMACIONES Y PERMANENCIAS EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA

Alberto Ramos Santana
Universidad de Cádiz

Parece que, en general, existe cierto consenso para afirmar que la imagen de España, de la España tradicional y típica que se difunde incluso en la actualidad, surgió fundamentalmente en el siglo pasado –y a lo largo de prácticamente toda la centuria– hasta llegar a adquirir unos caracteres estables en los primeros decenios de este siglo. De hecho, tras unos años de uniformización social y de las costumbres, impuestas por el dirigismo de un poder monolítico en la doctrina política, en los últimos años se está produciendo una cierta recuperación de esos hábitos y costumbres que en otro momento –y como reacción en gran medida a las directrices oficiales– produjeron cierto azoramiento intelectual. Actualmente muchas investigaciones se dirigen a desentrañar las claves de unas costumbres y un folklore en otros tiempos denostados, cuando no dejados de lado por los estudiosos, debido al desprestigio añadido por la utilización política alienante que de ellos hacía el poder autoritario.

No cabe duda, por otra parte, que a la forja de esa que hemos llamado imagen tradicional y típica de España, contribuyeron en gran medida las opiniones y descripciones vertidas en las obras de los viajeros extranjeros por la península, así como las escenas recreadas por autores españoles que describían y desvelaban hábitos y actividades

cotidianas de sus contemporáneos. Es el caso de los autores denominados casticistas, que han ofrecido a sus lectores visiones estereotipadas de un mundo quizás más real que aparente, pero que han sido descifradas en muchas ocasiones casi como caricaturas de la realidad cotidiana, cuando no como meras invenciones. Sin embargo, a nadie se le oculta que el testimonio literario es una fuente notable para el conocimiento del pasado, y en el caso de la historia de las mentalidades, un documento de casi obligatoria consulta. De aquí que pueda surgir un debate sobre la calidad como documento de la literatura, ante el interrogante que nos llevaría a dirimir –en el caso que nos ocupa– si las descripciones de situaciones, ambientes y personajes de la literatura casticista responden a una mera invención, son una caricatura, o son la réplica de una realidad concreta de un momento histórico determinado. Un análisis desapasionado de algunos de los personajes, escenarios y aspectos de dicha literatura, quizás pudiera ofrecernos alguna luz.

Por otra parte, al interrogarnos sobre el mensaje y la función social que esta literatura y esos autores intentan transmitir, debemos preguntar también sobre la intencionalidad más o menos diáfana de su mensaje, más aún cuando conocemos que los cultivadores de los llamados géneros menores y los casticistas fueron sometidos –convertidos en la práctica en centros de un huracán de polémicas intelectuales e intelectualizantes– a una dura crítica por sus propios contemporáneos, polémica que aún pervive en determinados círculos, aunque la virulencia ha disminuido notablemente.

Debemos recordar en este sentido que si para Unamuno¹ castizo equivale a lo puro, a lo que no tiene mezcla, Caro Baroja² señala que lo castizo es lo más significativo y lo más característico de un ambiente popular en un momento determinado, de forma que podemos concluir que lo castizo aparece como lo más representativo de un país. Sin embargo el casticismo, lo castizo y los castizos, han sufrido un interesado desprestigio por los que acusan al casticismo de una manipulación folklórica –en sentido peyorativo– de la imagen de la España popular.

¹ M. de Unamuno: *En torno al casticismo*, Madrid, 1986.

² J. Caro Baroja: *Temas castizos*. Madrid, 1980.

Los intentos de defender a España de las influencias extranjerizantes que hacían y hacen peligrar la pureza de lo hispano, son bien corrientes a lo largo de la Historia del pueblo español –cabe recordar aquí a los arbitristas–, si bien se acentuaron en la segunda mitad del siglo XVIII ante el temor de que las modas francesas terminaran avasallando a lo español, y que nuestro país se convirtiera en un simple apéndice despersonalizado de la cultura gala. Y no sólo frente a lo francés, sino contra lo extranjerizante en general, polarizando en ocasiones estos rechazos en los gobernantes italianos traídos por Carlos III: recordemos aquí que en el motín de Esquilache –cuyas motivaciones concretas no cabe ahora recordar– se utilizó como excusa anecdótica el intento de modificar un tradicional vestuario español.

Con la difusión del pensamiento y la ideología liberal y el auge de los movimientos nacionalistas en Europa, cuyos antecedentes debemos buscar en la centuria dieciochesca, se refuerzan los sentimientos localistas y regionalistas y se impulsa la defensa de lo tradicional de cada país.

En el caso español esta tendencia a proteger lo autóctono frente a lo extranjero se verá potenciada a comienzos del XIX tras la invasión por el ejército napoleónico del territorio español, con lo que la Guerra de la Independencia cobra también el carácter de reafirmación de lo nacional y de las costumbres, usos y tradiciones. La guerra es una contienda de patriotas –que no de vasallos– que defienden no sólo la monarquía española, sino que también luchan por la esencia de lo español. Una lectura similar se puede hacer con las guerras carlistas con la diferencia fundamental de que en este caso se enfrentan dos concepciones diferentes de entender España: de una parte, los partidarios del progreso y de la adaptación de las estructuras sociopolíticas del estado español a los modelos surgidos tras la revolución francesa; de otra, los que trataban de mantener a la Monarquía y a España en “la tradición”, rechazando cualquier posibilidad de cambio.

En esta línea conviene recordar que el pueblo español comienza la contemporaneidad sumido en unas guerras que se antojan casi interminables: Independencia frente al francés, coloniales frente a la emancipación americana, de liberales contra absolutistas, que desembocan en las guerras carlistas... con lo que la tradición guerrera española, esa que llevó a Claudio Sánchez Albornoz a afirmar que era la

principal causa del cortocircuito de la modernidad³, se mantiene en el siglo XIX y casi por inercia llega hasta nuestro siglo. Esta tradición guerrera justifica la fascinación que se siente hacia el luchador, el guerrero e incluso con todo aquel que basa su prestigio en el uso de la fuerza, aunque se margine de la sociedad en la que vive.

La conflictividad ideológica y política y las guerras, que pese a la apariencia de períodos de paz no abandonan al pueblo español sobre todo en el exterior –recuérdense, por ejemplo, las luchas en el norte de África–, exigen una reafirmación de lo español, que sirva de sustento y fomente el ánimo entre los españoles. De tal manera que se estaba concitando, a la postre, una búsqueda de la identidad colectiva de un pueblo, al que se le ofrecen objetivos y logros comunes y al que se le presenta un pasado y unas tradiciones propias y distintas.

Por otra parte, los desastres de la Guerra de la Independencia y la emancipación de las antiguas colonias americanas, van a dificultar tremendamente el desarrollo económico español, y bien pronto se escuchan voces que hablan no ya de la lentitud del desarrollo, sino de auténtico retraso. España, aunque conoce serios intentos, iniciados y frustrados en la primera mitad del siglo XIX en Andalucía –Málaga y Cádiz primordialmente–, llega con retraso al proceso industrializador, y solamente dos regiones del norte, Cataluña en la industria textil y el País Vasco en la siderurgia, acceden –en algún caso tardíamente– a las segundas oleadas de la Revolución Industrial. Incluso el ferrocarril, en el que tantas esperanzas se pusieron como motor del desarrollo económico español, terminó defraudando las expectativas, sencillamente porque no había mucho que transportar. Como consecuencia de todo ello se echa en falta la existencia de un mercado interior unificado, y destacan más los mercados locales con diferencias de precios muy importantes entre poblaciones tan cercanas como pueden ser Medina y Cádiz.

Bien metidos en el último cuarto del pasado siglo España sigue siendo un país predominantemente rural, tanto en la distribución de la población como por la importancia de las actividades agrarias en la economía, y sometido por tanto a los avatares del ritmo natural de las buenas o malas cosechas.

³ C. Sánchez Albornoz: *España, un enigma histórico*. Madrid, 1963.

Incluso en el arraigo de la mayoría de sus habitantes el mundo rural está presente, hasta el extremo de que todavía en el fin del siglo un español –casi con toda seguridad– se regía por un calendario festivo y social regulado por los ciclos biológicos y por la iglesia católica: Navidad, Reyes, tiempo de carnaval, Semana Santa, festividades patronales y marianas, procesiones, día de difuntos, ciclos de las cosechas, etc.

Y todo ello a pesar de una innegable evolución urbanística, mediante la cual el mito de la capital de la provincia también influye en el desarrollo social. Sin embargo, sin olvidarnos de los casos excepcionalmente desarrollados de Cádiz, Madrid, o Barcelona entre otros pocos, incluso en la ciudad el ritmo de vida no puede desprenderse de la impronta rural. Y como ejemplo, si se quiere contradictorio, podemos recordar la existencia de una literatura que critica la ciudad y alaba al campo, aunque surge de un entorno que ha abandonado ese campo, y que quiere expresar un cierto rechazo al industrialismo y a sus efectos en la expansión urbana. El retorno mítico al campo, a lo natural, es una forma más de resaltar un carácter tradicional de España y los españoles. En los buenos hombres del campo, en los sufridos y naturales campesinos, se quiere seguir buscando al español en un estado más puro, sin las contaminaciones que sufre el habitante de la ciudad. Y además el labriego tradicional es aquel hombre pobre, pero digno, al que la ausencia de un capital importante le aleja de los peligros del amaneramiento en que caen los ricos burgueses urbanos. Así parece indicarlo, entre otros, Jose María de la Torre⁴ cuando argumenta que el pobre siempre será más dichoso que el rico, pues su pobreza le aleja de peligros como la pereza o la gula; pecados, entre otros, en los que fácilmente puede caer el rico puesto que su bolsa se lo permite.

Podemos encontrar aquí, quizás, una clave que puede ofrecernos otra interpretación de los ambientes y personajes de la literatura casticista, pues es en los ambientes de menos nivel económico donde se quiere encontrar y representar lo español menos contaminado, lo español más genuino y característico.

⁴ J. M^º. de la Torre: *Consuelos en el infortunio*. Cádiz, 1841.

Sin embargo no podemos rechazar tajantemente que bajo ese maquillaje del paternalismo burgués hacia las clases subalternas, no se intente ocultar la pretensión de la clase dominante de conformar a los menos favorecidos en su condición social, y tras los razonamientos de cariz ideológico o espiritual se quiera conseguir el mantenimiento del sistema de poder burgués evitando la conflictividad social, aparcando en lo posible la conocida “cuestión social”.

Así, los espacios en los que se desarrolla la literatura casticista, siendo reales como lo son, y cotidianos en la vida popular, se presentan en buena medida idealizados: el patio de la casa de vecindad, escenario de muchas de estas obras, casi siempre es un lugar luminoso, alegre, floreado y cantarín, donde los vecinos intercambian palabras, sentimientos y alegría. Pocas veces, por no decir casi nunca, son lugares fríos y lluviosos, incómodos en tanto que son el único lugar de esparcimiento, obligado por otra parte, ante la estrechez de las habitaciones o el uso de unos servicios comunes cuando estos existen. Los interiores de las viviendas comunes son modestos y a veces pobres, pero constantemente destacan por su aseo y orden, siendo siempre “casas honradas”. El mobiliario aunque sea corto es el “esencial”, no dando lugar a los peligrosos lujos de las viviendas burguesas. No aparecen en estas descripciones llamadas de atención sobre el hacinamiento en el que generalmente vivía la clase trabajadora, hacinamiento denunciado –sin mucho eco por cierto– por los higienistas de la época⁵, e incluso por informes oficiales como aquel realizado en Cádiz en el que se indicaba que para el desarrollo vital de un individuo se necesitaba una media de 50 metros cuadrados de habitación, extensión que ni tan siquiera conseguía la clase media; y menos la clase pobre, que en Cádiz ocupaba una media de 9 metros cuadrados por individuo⁶.

Así las cosas, la representación literaria de esta vida real pasa a los lugares públicos. Calles y plazas, además de lugares concretos de

⁵ Recuérdense, por ejemplo, los trabajos de P. F. Monlau y J. Salarich, publicados recientemente en una edición al cuidado de Antoni Jutglar: *Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX*. Barcelona, 1984.

⁶ Véase al respecto: A. Ramos Santana: *La burguesía gaditana en la época isabelina*. Cádiz, 1987.

esparcimiento y diversión –verbenas, merenderos, tabernas...–, se convierten en los escenarios amables de la actividad cotidiana⁷.

No debemos olvidar que el siglo XIX es el de la conquista de la calle –en expresión feliz de Schnerb⁸–, conquista que se ve facultada por las mejoras urbanísticas y técnicas que convierten a la ciudad en un lugar cómodo para el paseo: la apertura de nuevos espacios interiores, con el acondicionamiento de antiguos jardines de conventos desamortizados como jardines públicos; el remozamiento y empedrado de las vías urbanas; la iluminación pública de gas, generalizada a mediados del XIX, que sustituye al aceite –luz artificial, no lo olvidemos, usada desde la antigüedad–; la apertura de los escaparates en los que los comerciantes pueden mostrar a los paseantes sus productos, ... en suma toda una serie de pequeñas transformaciones que convierten la ciudad en un escenario mas atractivo, sobre todo para los que no tienen un espacio vital propio holgado.

Como antes apuntábamos, los otros lugares del espacio literario son también sinónimos de diversión. Qué decir de las verbenas, ferias y fiestas, presentadas como manifestaciones de la alegría popular, aunque hayan sido tan reglamentadas y socialmente tan restringidas como ocurre con el Carnaval⁹. Dejando a un lado otros lugares de interés como pueden ser las corridas de toros y el papel glorioso del matador, conviene recordar el caso de las tabernas¹⁰, prácticamente el único lugar de esparcimiento y ocio diario de la clase trabajadora, también reglamentadas de forma rigurosa por la autoridad municipal, que si bien las considera a veces lugares poco deseables y focos de pendencias y

⁷ Visiones bastante certeras de la realidad de los ámbitos de convivencia cotidiana –la calle, la casa, los paseos, etc.–, se pueden encontrar en: G. Menéndez Pidal: *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Madrid, 1988-1989, 2 tomos. También: F. Quirós Linares: *Las ciudades españolas en el siglo XIX*. Valladolid, 1991.

⁸ R. Schnerb: *El siglo XIX. Historia general de las civilizaciones* (dirigida por M. Crouzet). Barcelona, 1969.

⁹ Sobre las restricciones burguesas al Carnaval: A. Ramos Santana: *Historia del carnaval de Cádiz*. Cádiz, 1985. G. Brey y S. Salaün: "Les avatars d'une fête populaire: le carnaval de La Corogne au XIXe siècle". En *Historia social*, n° 5, Valencia (otoño 1989).

¹⁰ Sobre los aspectos que trataremos de las tabernas: J. Uría: "La taberna en Asturias a principios del siglo XIX. Notas para estudio". En: *Historia contemporánea*, n° 5, Bilbao 1991. A. Ramos Santana: "La sociabilidad y el vino: las tabernas". En: *Solera. Exposición sobre los vinos de nuestra tierra*. El Puerto de Santa María-Cádiz, 1992.

alteraciones, como mal menor, las considera centros de reunión necesarios para el mantenimiento del orden establecido. El trabajador agota sus últimas horas de la jornada diaria entre copas y tertulias con sus compañeros, conversaciones más o menos distendidas que pocas veces subvierten la sociedad. Obsérvese que determinados momentos de ocio –y son buen ejemplo las tabernas– se realizan cada día, son tan habituales y cotidianos como el lugar de trabajo, y sin embargo nunca son calificados como lugares o actividades monótonas –salvo por las esposas cuando quieren denigrarlas–, como ocurre con el trabajo. Se llega a afirmar que en la taberna “se rompe la monotonía de cada día, se busca el solaz tras la monótona jornada de trabajo”.

Al respecto, casi es imprescindible señalar que, por lo general, nunca aparece el lugar de trabajo en los espacios literarios casticistas, lo que parece lógico pues en el trabajo, ordinariamente, no se presentan los rasgos populares autóctonos. (No nos planteamos labores que hoy –y también ayer– son calificadas como tradicionales, caso de los artesanos, entre otras razones porque su trabajo no era hace un siglo tan excepcional como lo vemos ahora). En este sentido, da la impresión de que es en los lugares de ocio donde los hombres-personajes aparecen representados en su estado más puro.

Los protagonistas de la literatura casticista son seres de carne y hueso, individuos reales con una cierta marginalidad si se quiere, pero comunes en el universo social de la España del pasado siglo y comienzos de este. Muchos de ellos son personajes necesarios, casi imprescindibles en la vida cotidiana: el aguador, el sereno, el vendedor, la casera, la portera, la lavandera, la modistilla, el empleado... Los casos de aguadores y caseras, por su sencilla importancia pueden servirnos de ejemplo. El de aguador era uno de los oficios más duros y necesarios en unas ciudades en las que el agua corriente era casi impensable. Recordemos, al respecto, que hasta 1858 no se inaugura en Madrid el canal de Isabel II, que solucionó en parte el problema de la limitación de los recursos disponibles y en alguna medida la dependencia de las fuentes públicas, aunque no la escasez de agua; o el caso de Cádiz, donde la regularización del abastecimiento de aguas se mantuvo como problema a lo largo de casi todo el siglo XIX. Recordemos, en fin, que en las grandes ciudades la instalación de agua corriente en las viviendas se realizó ya en el siglo XX.

La casera o el casero (aunque es ocupación preferentemente femenina), se convierte en figura principal de la casa de vecinos, cobrando funciones de árbitro y moderador de la vida en común. Tal importancia alcanzó que desde los propios poderes públicos se regularizó y potenció su figura: en 1857 el alcalde de Cádiz don Pedro Víctor disponía en un *Bando* las funciones, las características y la normativa para el nombramiento de los caseros, que quedaban convertidos no sólo en representantes de los propietarios de las fincas, sino también en delegados de la autoridad municipal; en suma, en cabezas rectoras de los pequeños universos sociales que forman los habitantes de una casa de vecindad¹¹.

Otro grupo importante de los protagonistas de la literatura casticista lo forman aquellos personajes, populares también, que irrumpen como acontecimiento destacado en la vida de cada día, que causan sensación, respeto, miedo, admiración, en conjunto, que rompen el ritmo cotidiano con su presencia y sus acciones: chulos, rateros, contrabandistas, guardias, toreros, incluso los señoritos. En este grupo destacan los que se marginan o han sido marginados por alterar el status establecido, es decir, los que podemos encuadrar como delinquentes, que pese a ello pueden ser protagonistas destacados del argumento, y en muchos casos sin que aparezcan claramente repudiados. Esta ausencia de repudio se hace más patente entre los sectores más pobres de la sociedad, que no pueden criticar al que delinque para subsistir, en medio de una situación bastante generalizada de corruptelas caciquiles, protagonizadas, claro está, por los dueños del poder¹².

Sin pretender hacer esta relación demasiado extensa, no podemos dejar de apuntar el papel que juega la familia en el entramado argumental que brevemente revisamos. La institución familiar, gráficamente representada como clan, con rasgos tribales indudables, aparece no sólo como garante principal del orden establecido, sino que además se convierte en baluarte incuestionable de los valores tradicionales y de la permanencia de los rasgos propios.

¹¹ Archivo Municipal de Cádiz. Colección de Bandos. Bando de 1 de Enero de 1857.

¹² Véase al respecto el curioso libro del Comandante G. Casero: *Caciques y ladrones*. Madrid, 1979.

Espacios, personajes y argumentos de la literatura casticista proponen una visión bastante optimista de una realidad cotidiana, que se quiere presentar como la imagen más genuina de España. Una imagen tradicional que en buena medida se opone, siempre como mejor, a la de la España en transformación que pretendían lograr los ideológicamente más progresistas.

Todo cambio se presenta como un desarrollo de la modernidad, como una ruptura de la rutina suplida por nuevas formas de comportamiento y de vida. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en las formas de vestir, que, como resultado de los avances técnicos de la industria textil, van a sufrir una uniformización de la que amargamente se quejaba el barón de Maldá. Frente a ello surge la descripción y la propuesta de la conservación del atuendo tradicional, que se va a convertir en el traje típico de un país o una región.

Podemos pensar que, salvo excepciones, las posturas de defensa de la tradición –más o menos envueltas con la vitola de la creación literaria, o como propuestas ideológicas directas–, no son sino expresiones de un grupo social conservador que ofrece un frente de resistencia a los cambios y transformaciones que se vislumbran en la España contemporánea¹³. De manera que el reclamo a los valores permanentes, la solicitud de respeto del pasado común y de las tradiciones, que corren peligro frente a las nuevas corrientes económico-sociales, no son más que la expresión de resistencias mentales al progreso, puestos en la pluma de autores ideológicamente conservadores, por regla general. Con acierto, a nuestro juicio, apunta Carlos Serrano¹⁴ que, todavía en 1900, son las tradiciones y los hábitos, más que las innovaciones, lo que caracteriza la cultura española finisecular, hostil contra los renovadores. Este carácter predomina más entre los escritores que entre otros artistas, como pueden ser los casos de los pintores y los músicos que en buen número abandonan el país buscando ambientes más propicios para la aceptación de sus expresiones artísticas renovadoras. Recordemos los casos paradigmáticos de Picasso, Miró, Granados o Albéniz.

¹³ Reflexiones de interés al respecto nos ofrece J. Sánchez Jiménez en su artículo "Cambios y permanencias en la España contemporánea". En: *Documentación social*. n° 65. Madrid, Octubre-Diciembre 1986.

¹⁴ C. Serrano. "1900 o la difícil modernidad". En: *1900 en España*. Barcelona, 1991.

Estas resistencias, revestidas con el disfraz de la defensa de la tradición y de los valores más genuinos, se convierten en permanencias que, actuando de forma pasiva, tratan de impedir los cambios que puedan poner en peligro los privilegios del grupo burgués dominante, que en una vez más, conseguido el poder tras su propio proceso revolucionario, echa el freno al progreso, rompe sus alianzas con sus antiguos vecinos del tercer estado, y, conseguido su nuevo orden, se convierte en conservador, cuando no en reaccionario.

Se fomenta y se difunde desde ese momento la imagen de una España dominada por la guitarra, la pandereta, el flamenquismo y la tauromaquia, indiscutibles realidades populares que se presentan degeneradas al servicio del poder, y que muestran a un pueblo español atenazado y en buena medida embrutecido por sus "tradiciones". Una imagen que presentaba a los españoles como algo exótico para los extranjeros y que, a fuerza de reiterarla –como, entre otros, denunciaban desde ángulos ideológicos diferentes Ricardo Mella o Valentí Almirall¹⁵–, a los propios españoles parece complacerles, pese a que se nos tenga por anacrónicos.

¹⁵ R. Mella: *Forjando un mundo libre*. Madrid, 1978. Valentí Almirall: *España tal como es*. Madrid, 1972.

EL CASTICISMO DEL GENERO CHICO

Pilar Espín Templado
UNED, Madrid

Partiremos, en primer lugar, de la delimitación de los términos que dan título a estas páginas, para evitar caer en imprecisiones o ambigüedades.

Los términos “casticismo”, “castizo”, han sido traídos y llevados con frecuencia a lo largo de la historia de la literatura, pero, al menos que sepamos, no han sido objeto de un estudio serio la delimitación y evoluciones del concepto de casticismo en su aplicación a la literatura.

Si partimos de fechas coetáneas al apogeo del Género Chico, ya por parte de la Generación del “98” el casticismo fue tema que interesó como concepto básico en la definición de la esencia de la españolidad que tanto inquietó a intelectuales y literatos del momento. Unamuno, quizá el que más extensamente trató el tema¹, partió en su ensayo de la definición académica de “castizo” y “casticismo” como derivados de “casta”, y éste a su vez de “casto”, “puro” o sin mezcla alguna²; de este modo, “castizo” equivaldría a algo puro y sin mezcla de elemento

¹ Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza Ed., 1986.

² *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Ed., Madrid, 1984, p. 290, tomo I.

extraño. Así observa Unamuno el frecuente uso del calificativo “castizo” para designar a la lengua y al estilo: “Decir en España que un escritor es castizo, es dar a entender que se le cree más español que a otros”³.

Sin embargo, no nos parece acertada la relación entre “castizo” y “puro” y la posible aplicación de estos calificativos juntos a “lo español”, ya que si hay algo menos puro es precisamente una nacionalidad como la española, resultado obvio de un sincretismo de culturas⁴.

En este sentido, coincido plenamente con J. Caro Baroja, estudioso de no pocos temas castizos, para quien lo castizo no es, desde luego ni lo puro ni lo genuino, ni lo antiguo sino “más bien lo determinativo, lo más significativo, dentro de un ámbito popular en un momento. Porque si lo castizo fuera “puro” resultaría que una polca de D. Federico Chueca no sería el chotis de Don Hilarión en *La Verbena de La Paloma*, pues como es sabido la polca es de origen polaco, y el chotis, derivado de la polca alemana no es originario tampoco de Madrid.”⁵.

Resumiendo, pues, aunque el término “casticismo” se asocia a conceptos tan ambiguos como “tradición”, “pureza” o algo invariable, sin embargo, nada hay más evidente que lo perentorio de hechos considerados castizos, como por ejemplo el florecimiento de la sociedad de majos y majas en Madrid, como estudia el autor citado, o el casticismo del Madrid finisecular hubiera sido ininteligible para un castizo del tiempo de D. Ramón de la Cruz.

Es claro que el casticismo nos acerca a lo característico, a lo que se hace significativo dentro de un ámbito popular en un momento histórico determinado, a lo costumbrista (aunque no todo lo costumbrista sea castizo), y por tanto a lo pintoresco y localista.

Al menos son los límites dentro de los que nos movemos en la delimitación y aplicación de este concepto al Género Chico.

Abordemos ahora el término Género Chico. Con esta denominación se hacía referencia, en el último tercio del siglo pasado, a todas las obras dramáticas breves, es decir, de un solo acto, cuya

³ *Ob. cit.*, p. 20.

⁴ De hecho las etimologías de “casta” y de su derivado “castizo” son harto complejas y no tan claras como la especificada por la R.A.E. Ver Joan Corominas: *Diccionario crítico Castellano e Hispánico*. Madrid, Gredos, 1980. Vol. I, pp. 913-916.

⁵ Julio Caro Baroja: *Temas Castizos*. Madrid, Ed. Istmo, 1980, p. 11.

duración de representación no excediera la hora. El Género Chico podía llevar o no música, sin embargo las obras que más éxito tuvieron fueron sin duda aquellas cuyas melodías acertadas y pegadizas se repitieron de generación en generación; de ahí derivó la posterior y actual creencia general que asocia “Género Chico” exclusivamente a zarzuelas, cuando incluso hubo teatros como el madrileño Lara que se especializó en obras del Género Chico sin música, concretamente en el subgénero dramático juguete cómico⁶.

El nacimiento y desarrollo del Género Chico ocupa, pues, lo que se ha denominado “fin de siglo”, con más o menos variantes en la determinación de los límites cronológicos, según unos críticos u otros.

El llamado “fin de siglo” nos ha llegado como una época llena de conflictos y crisis de todo tipo, pero también es verdad como época plenamente castiza. De la misma manera que el casticismo del siglo XVIII lo hemos heredado del teatro menor de D. Ramón de la Cruz, el casticismo español finisecular no se ha perdido gracias y a través del teatro popular y vivo del momento, el teatro por horas y su género propio, el llamado Género Chico.

El actual desconocimiento del Género Chico no sólo atañe a la identificación del mismo exclusivamente con obras líricas, sino también a la no diferenciación de la riqueza y variedad de subgéneros dramáticos dentro del mismo. No es ahora el momento oportuno para hablar de la diversidad de obras dentro del Género Chico, pero sí hemos de aludir a ello pues el casticismo de personajes, espacios y lenguajes proviene en su mayor parte de los subgéneros SAINETE y ZARZUELA, precisamente los subgéneros de origen más antiguo.

Vamos a revisar los espacios donde transcurre la acción de estas piezas, los personajes que las protagonizan, y la lengua, dialecto o “argot” en que se expresan, para llegar a precisar algunas conclusiones relativas al casticismo del Género Chico.

⁶ José Deleito y Piñuela: *Origen y Apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista Occidente, 1949, p. 13.

EL SAINETE DE COSTUMBRES MADRILEÑAS⁷

Los espacios

Los espacios más usuales de este tipo de sainetes son: el patio de la casa de vecindad o el interior de las viviendas, y como espacios exteriores la calle, plazas, y los sitios de esparcimiento o trabajo común tales como verbenas, merenderos, lavaderos... etc.

– El patio de la casa de vecindad.

Dentro de este tipo de sainetes costumbristas, es muy usual que toda la acción transcurra en “el patio grande de una casa de Madrid, desde donde se divisan ventanas y balcones de todo el inmueble”; el patio de vecindad es el cuadro escénico sainetero por excelencia, ya que situándonos en él, podemos seguir la vida y movimientos de todo el vecindario, lo cual facilita la presentación de personajes de diversa índole en su vida cotidiana. Este espacio escénico nos muestra además la arquitectura urbana que la clase popular habitaba en la época. Aparece como escenario ya en los primeros sainetes; así, en *La canción de la Lola* (R. de Vega, 1880): “El teatro representa un patio semejante al de *La casa de Tócame Roque*. Corredor a una altura conveniente. Puertas arriba y abajo, que dan a las habitaciones de los vecinos. Fuentes en el centro. Portón que da a la calle..” Asimismo uno de los sainetes, que puede ser considerado modélico literaria y musicalmente dentro de los de costumbres madrileñas, y una de las piezas más apreciables del Género Chico, *La Revoltosa* (L. Silva/C.F. Shaw, 1897), transcurre en el tipo de espacio escénico que nos ocupa: “Patio de una casa de vecindad. Escalera que conduce al piso primero, en el que hay un corredor, que da al patio. A la derecha, puerta del cuarto de

⁷ Dentro del Género Chico hay dos grandes grupos de sainetes de costumbres populares: los madrileños y los andaluces. Nos ceñimos exclusivamente al primer grupo por no poder abarcarlos todos, ya que desbordaría los límites de este artículo. Desechamos asimismo la revisión de otros tipos de sainetes como pueden ser los de tema teatral, o los de crítica socio-política, pues aunque no necesariamente deban estar exentos de casticismo, evidentemente, no son los que más se prestan al desarrollo de un ambiente castizo como sí son los de costumbres populares.

Gorgonia y Cándido, en primer término, y en segundo la del cuarto de Felipe. A la izquierda, la de Tiberio y Encarna. Al fondo están las de Soledad y Atenedoro. En el corredor, las de Mari Pepa y el señor Candelas. Esta próxima a la escalera. En el fondo, puerta ancha que da a la calle. Todas estas puertas son practicables”. Este escenario se da en los cuadros primero y tercero, transcurriendo el segundo en la calle.

Vemos pues la frecuencia de este espacio escénico, y la similitud entre todas las acotaciones.

– Interior de las viviendas

Si del patio nos adentramos en el *interior de las casas* tenemos el segundo tipo de espacio escénico propio de los sainetes. De las acotaciones que a continuación citaremos, podemos concluir que la “pobreza” y la “modestia” caracterizan la vivienda de la clase social que estos sainetes llevan a la escena, reflejando con el máximo realismo su “modus vivendi”. Veamos dichas acotaciones: en *El guapo y el feo o Las verduleras honradas* (R. de la Vega, 1909), la acción es en “una guardilla (sic) *pobre*, pero limpia y aseada... puertas de salida a la escalera y a los dormitorios... entre las dos puertas un fogón de cocina...”; el cuadro primero de *El Chaleco Blanco*, (V. Ramos Carrión, 1890), se desarrolla en un “comedor *modestísimo*... en el centro de la mesa con botijo y dos vasos... Aparador con platos seis sillas...”; en *Las Bravías* (J. López Silva / C. Fernández-Shaw, 1896), el cuadro primero es “una sala *pobre*, en casa de la señá Melania”... Asimismo el primer cuadro de *Boda y bautizo* (M. Echegaray/ Vital Aza, 1895) se desarrolla en una “sala corta, *modesta*, de la casa de Dña...”

– Espacios exteriores: la calle, plazas, verbenas, lavaderos...etc.

Los espacios más representativos, dentro de los escenarios del sainete de costumbres populares, aparte del patio de vecindad, son los espacios exteriores: la calle, y, en su extensión más amplia, plazas, verbenas, lavaderos o baños en el Manzanares, plazas de toros... etc., pues propician mostrar lo más brevemente posible un trozo de la vida popular madrileña, con toda la diversidad de sus gentes. A este tipo de escenarios responde un grupo de entre los más celebrados sainetes de Ricardo de la Vega: *El señor Luis El Tumbón* o *Despacho de huevos*

frescos (1891), *La Verbena de La Paloma* (1894), y *Aquí va a haber algo gordo o La casa de los escándalos* (1877). Los tres suceden en la calle, como asimismo el cuadro cuarto de *Pasacalle*, de V. Ramos Carrión (1905) transcurre en punto tan neurálgico como “la plaza Mayor de Madrid vista desde el ángulo de la calle de Cuchilleros. Al fondo la casa consistorial. Delante los jardines y estatua de Felipe III...”

– Alrededores de Madrid en torno al Manzanares

Los lugares madrileños que se repiten de una manera sistemática, y que son indicativos de toda una época, son los merenderos a la orilla del Manzanares, zona conocida por “La Bombilla”, los lavaderos, los viveros, los baños públicos, lugares todos en torno al río.

J. López Silva, que tan bien ha recreado los tipos y el ambiente popular, ubica sus cuadros en dichos lugares tan castizos en aquel fin de siglo madrileño: “el lavadero en el Manzanares, viéndose a lo lejos la ermita de S. Antonio de la Florida” (cuadro cuarto de *Las Bravías*, 1896); “el merendero de la Fuente del Berro, los comedores al aire libre de los Viveros” (cuadro primero y tercero de *Los Buenos Mozos*, 1899).

Ricardo de la Vega sitúa en el río Manzanares la acción de su sainete *Los baños del Manzanares* (1875) con la siguiente detallada acotación: “La acción se supone en Madrid y en el río Manzanares. Época actual. El teatro representa unos baños en el río Manzanares, todos cubiertos con sus esteras, a la derecha el de los hombres, y a la izquierda el de las mujeres. En el foro se ve el merendero; mesas y sillas rústicas bajo un cobertizo”.

Javier de Burgos en su sainete *Cuidadito con los hombres, o....* (1888) utiliza en los tres cuadros espacios exteriores, pasando del “patio de una casa de vecindad”, en el primer cuadro, a una “calle” en el segundo, para finalizar el sainete en el tercer cuadro que sitúa en “La Pradera del Corregidor en las inmediaciones de la fuente de la Teja. Hacia el fondo los lavaderos con ropa colgada, y el río. Al frente y a lo lejos, véase la iglesia de S. Antonio de la Florida y otras vistas de Madrid según el punto de vista que elija el pintor. A la izquierda en el primer término, fachada de un merendero con puerta y ventana al lado, que corresponde a una habitación del mismo, y lo más cerca posible del proscenio. Delante de la puerta un cobertizo o sombrajo. Debajo de

éste, mesa y cuatro bancos. A la derecha, en segundo término, fachada con puerta de otro merendero, una mesa y dos bancos”.

En *Las Mujeres* (1896), J. de Burgos alterna cuadros de espacio interior (patio de casa pobre, taberna por dentro), con escenarios exteriores: taberna por fuera (calle), y de nuevo “uno de los restaurantes de la Bombilla, próximos a los Viveros, a orillas del Manzanares”. Asimismo el sainete de Ramos Carrión *El Chaleco Blanco* (1890), alterna tres cuadros: 1º “comedor modestísimo”, 2º portería, y el tercero: “orillas del Manzanares, a la derecha la casa lavadero, a la izquierda merendero con rótulo que dice: “Merendero del Tío Pepe, callos y caracoles”... En último término los baños a los que se llega por un puente que anuncia el siguiente letrero: “Paso a los baños de sol”.

– **Verbenas madrileñas al aire libre** (del Prado, de la Paloma, de la Florida).

Mención aparte merecen aquellos sainetes que sitúan su acción en fiestas y verbenas populares, por supuesto al aire libre. Ejemplos de verbenas madrileñas al aire libre serían *De verbena*, de J. de Burgos (1885), *La Verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, de R. de la Vega (1894) y *El último chulo*, de C. Lucio/Arniches (1899). En los tres sainetes el ambiente verbenero se mezcla con el tema chulesco, como veremos más adelante.

En *De verbena*, el ambiente con las chulas luciendo sus mantones de manila está lleno de colorido. Se trata de la verbena del Prado, y en ella se menciona el “salón de baile” que hoy llamaríamos “pista de baile” ya que se trata de un local al aire libre (cuadro 2º): “Extremo del salón del Prado en una noche de verbena. Árboles al fondo, entre los cuales habrá colgados farolillos de colores encendidos. Entrada de una buñolería al fondo derecha. A derecha e izquierda puestos de dulces, frutas, tiestos, juguetes y otras mercancías”. En dicha verbena aparece el consabido grupo de chulos que cantan al Madrid castizo:

Vivan las Vistillas
viva Lavapiés
y vivan las mozas
de rumbo y poder

Aquí la chula Trinidad con sus dos chulos recorren el lugar lleno de *vendedores* con su mercancía de torrados, rosquillas, melocotones y peras... los *tomadores*, nombre por el que se designa a los rateros de relojes y carteras, los imprescindibles guardias del *orden público*, el señorito gomoso...etc.

Los bailes de las verbenas, por el hecho de ser al aire libre, eran considerados “decentes”, como muy bien aclara refiriéndose al de la verbena del Prado el joven Carlos, pretendiente de Rita, intentando convencer a su futura suegra para que los deje bailar (*De verbena*, J. de Burgos, 1885):

Pero si esto
es un baile de verbena
de confianza, al aire libre.
Asómese usted a la puerta.

Veamos el espacio donde transcurre el más famoso sainete de entre todos los que nos ocupan, *La Verbena de La Paloma*, de R. de la Vega (1894). Los tres cuadros se desarrollan en la calle; en el 1º y 3º la acotación no concreta más que “una calle”, mientras que el cuadro 2º nos indica “una calle del barrio de La Latina”. La acotación de la verbena abunda en detalles: “Una calle. En el centro y de arriba abajo, el salón de baile que ahora se pone en las verbenas, adornado con arañas, faroles, guirnalda, escudos, banderas y demás. En el foro está el piano de manubrio, que toca varias piezas. Las dos aceras de la calle quedan libres para la circulación. Casas de varios aspectos a un lado y a otro... En el salón de baile hay bancos de madera todo alrededor, llenos de gente que presencia el baile”. Como vemos, se trata del mismo tipo de baile que en el sainete anterior, y que todavía cualquier verbena de pueblo instala en la calle, por supuesto sustituyendo el piano de manubrio por la orquesta o los altavoces de turno.

Los personajes del sainete

La primordial característica que destaca en los personajes del sainete es su realismo, entendiendo éste como una veraz correspondencia entre la realidad social del Madrid de la época y los tipos representados en las tablas.

Los personajes que pueblan los sainetes se repiten en casi todos ellos con independencia de sus autores.

Aunque en los sainetes encontramos personajes tanto de la clase más baja –el pueblo llano– como de las clases media y alta –burguesía y aristocracia–, predominan netamente, sin embargo, los personajes más populares de la clase baja y media baja.

– Los personajes de la clase popular

Pertenece este grupo de personajes –tanto femeninos como masculinos– a la clase obrera o proletaria del Madrid fin de siglo, una ciudad ni industrial ni comercializada cuyas posibilidades de trabajo no abundaban, especialmente para las mujeres.

– Personajes femeninos de la clase trabajadora

Dentro de la clase popular aparecen en los sainetes los diversos gremios de las trabajadoras. Entre las mujeres abundan oficios propios de la época desaparecidos ya en la actualidad y que, por esa misma razón, han quedado como castizos, pues caracterizaron ese momento histórico: lavanderas, amas de cría, cigarreras, aguardenteras, buñoleras, planchadoras, aguadoras....etc. Con mucha frecuencia estos personajes salen a escena en grupo, formando el coro.

– Cigarreras

Sucede así en *Pasacalle* (V. Ramos Carrión./ A. Ramos Martín, 1905), donde las cigarreras actúan como grupo social con conciencia de clase, mofándose de las señoritas en sus cantables, pues forman el coro:

¡Ay, qué elegantes:
qué sombrillas y qué guantes!
Ay, Jesús, que tres gilís,
ya no cabe más;
son tres maniquís
vistas por detrás!
¡Ay, qué fantoches!
¡pues no llevan pocos broches!
¡Vaya una exageración!,
qué barbaridad
y qué cursis son!

(Esc. VI, Cuadro 2º)

- Lavanderas

Pero quizá sean las lavanderas las que con más frecuencia salgan a escena dentro de la clase trabajadora femenina. El hecho de que su trabajo deba ser realizado, tal y como era necesario en la época, a orillas del Manzanares daba ocasión a escenas o cuadros de gran ambientación popular y castiza. Por ejemplo en *El Chaleco Blanco* (V. Ramos Carrión, 1890), el cuadro segundo se desarrolla “a orillas del Manzanares, a la derecha, la casa lavadero, a la izquierda merendero con rótulo...”. En esta pieza la lavandera Rosa nos muestra un personaje y un oficio muy de la época, cuando va recogiendo la ropa sucia de los huéspedes para llevarla al Manzanares, escena que se representa a continuación. De nuevo tenemos aquí un grupo femenino de la clase trabajadora, que, formando el coro, se burla en los cantables de una clase social superior, la de los “señoritos”:

Qué cursilería
cuánto paripé
qué ponerse moños
sin tener por qué.
Estos son los calzones de un señorito
Ay que frío habrá pasado
este invierno el pobrecito.
Tiene ventiladores
por delante y por detrás.
Marecita de mi alma
cómo está la sociedad.

(Escena XX. Cuadro II)

Vemos con cuánta gracia la clase popular satiriza acerca del afán de apariencia de “los señoritos”, cuya holgura y presunción no es tanta a la hora de cuidar las prendas íntimas, y sí es exagerada cuando de aspecto exterior se trata.

También en *Las Bravías* (J. López Silva/C. Fernández-Shaw, 1896), el cuadro tercero se desarrolla en el “Lavadero del Manzanares”, donde aparecen las consabidas lavanderas, respondonas y con ganas de meterse con todo el que caiga por allí, especialmente si es hombre. Comprende este cuadro las escenas XIX a la XX y última, todas habladas en esta ocasión.

En *Los pícaros celos* (C. Arniches / C. Fernández-Shaw, 1904), (escena primera del cuadro tercero) actúa también un coro de lavanderas. Asimismo en el sainete de Vega *Novillos en Polvoranca o Las hijas de Paco Ternero* (1885), detalladísimo acotado, y en donde tienen cabida las famosas lavanderas: “En el fondo peñascos y caseríos que forman un paisaje rústico y alegre. Por debajo de los peñascos, corre un ancho arroyo practicable, en el cual aparecen lavando en ambas orillas, las criadas del pueblo...”; Y en la escena VIII, “Lavanderas en el arroyo lavando y cantando. Son las doce del día de uno de los más hermosos a últimos de septiembre o primeros de octubre”. Esta escena octava es cantada por el “coro de lavanderas”, otro de los tópicos en materia de cantables.

– Amas de cría

Otro oficio femenino, muy fin de siglo y hoy día desaparecido, es el de ama de cría. Aparece en los sainetes, aunque sin protagonismos, por ejemplo en *Al fin se casa la Nieves* (R. de la Vega, 1895).

– Modistillas

También las modistillas frecuentan los personajes secundarios de mujeres trabajadoras, como en *Cuadros al fresco* (T. Luceño, 1870) o en *Ultramarinos* (T. Luceño, 1886).

Otros personajes femeninos de trabajadoras cuyas funciones laborales todavía perduran en la actualidad serían porteras, criadas, verduleras, fruterías, etc...

– Porteras

Las porteras están siempre caracterizadas en mujeres cotillas y murmuradoras que saben y critican la vida de todo el vecindario; este personaje es frecuente en sainetes que representan escenas de la clase media. La portería suele constituir en sí misma un cuadro escénico tópico y repetido hasta la saciedad en muchos sainetes, por ejemplo en *La vacante de Cañete* (E. Sánchez Pastor / Sinesio Delgado, 1897), toda la pieza transcurre en un solo cuadro: “Portería de un ministerio”. También en *El chaleco blanco* (V. Ramos Carrión, 1890), el intermedio

entre el primer cuadro y el segundo figura un “telón corto que representa el interior de un portal... a la izquierda la portería con cierre de cristales”.

En *Pepa la frescachona e El colegial desenvuelto* (R. de la Vega, 1886) la figura del matrimonio de porteros está retratada con simpatía. También la portería está a veces “regentada” por la figura del portero, que si no posee la lengua viperina de una portera, aparece casi siempre como un pobre bruto e ignorante; así es en *Amén o El ilustre enfermo* (T. Luceño, 1890), o en *Aquí va a haber algo gordo...* (R. de la Vega, 1897). Los cotilleos entre portera y criada son frecuentes en los sainetes tanto como en la vida real, y están muy bien reflejados en *El figle enamorado* (V. Ramos de Carrión, 1867).

– Criadas

El personaje que acabamos de mencionar, la criada, no falta en muchos sainetes. Aparece siempre en pugna con la señora, y ésta, a su vez, renegando perennemente de todo el “ramo”. La Mari Tornos más famosa dentro del Teatro por horas, es sin duda el personaje creado por Felipe Pérez y González, en su inolvidable revista madrileña *La Gran Vía* (1886). El cantable de esta doncella, “Pobre chica, la que tiene que servir...”, sale a relucir en infinidad de piezas de diversos géneros dramáticos; en el sainete de T. Luceño, *Ultramarinos* (1886), Antoñita, criadita de once años de la cargante señora Dña. Tecla, ante sus exigencias, entona el famoso fragmento de *La Gran Vía*. También se satiriza el vicio de las criadas que cambian de casa varias veces a la semana pues ninguna señora les contenta, por ejemplo la Blasa de *Los Golfos* (E. Sánchez Pastor, 1896).

– Verduleras y fruterías

Otros personajes femeninos populares son las verduleras y las fruterías; recordemos el sainete de R. Vega de la Vega “*Amor engendra desdichas o El guapo y el feo o La verduleras honradas*”, estrenado en Apolo en 1899, y posteriormente refundido y estrenado en el mismo teatro en 1909 con el título algo variado de *El guapo y el feo o Las verduleras honradas*, donde las protagonistas son las dos bellas

verduleras, la María y la Ramona, hijas del tío Paco “muy guapas y muy alegres”. También tiene un papel de cierto protagonismo Pepa, la frutera de *Los Golfos* (E. Sánchez Pastor, 1896); sin embargo son personajes-tipo éstos, que suelen ser secundarios, de relleno para formar un ambiente callejero popular.

– Personajes masculinos de la clase trabajadora

De entre los personajes populares masculinos de la clase trabajadora, los tipos más frecuentes son: porteros, carteros, bolleros, carniceros, barrenderos, faroleros, mozos de cuerda, cocheros de simones de alquiler, traperos, fosforeros, bomberos, aguadores, etc., pero sin duda los que eran de aparición forzosa y crearon arquetipos imprescindibles para que un sainete se considerara como tal, fueron los guardias o guindillas y los serenos, y también, aunque en segundo lugar, los bomberos.

Respecto a los personajes masculinos de la clase trabajadora que protagonizan los sainetes destacan, igual que en el caso de algunos oficios femeninos, aquellos que caracterizaron una época y por lo tanto nos han llegado como típicamente castizos, ya que eran paralelos a la escasez de servicios urbanos instalados en la capital de España. Este es el caso, por ejemplo, de los aguadores, y del gremio tan característico como el de los *serenos*, que solían ser asturianos o gallegos: “Los aguadores pagaban una contribución al Ayuntamiento para tener derecho a recoger el agua en determinadas fuentes y llevarlas a las casas”. “El salario de los aguadores era de unas dos o tres pesetas al mes por cuba diaria; algunos de ellos servían a cincuenta o sesenta casas, con lo que ganaban más dinero que cualquier salario de la clase trabajadora, teniendo en cuenta que sus gastos eran mínimos, pues vivían juntos de tres a ocho aguadores en un mismo cuarto, en verano dormían al aire libre, y eran alimentados en las casas donde servían; su vestido era el mismo durante todo el año”⁸. Los *traperos* salen con frecuencia en los sainetes, y junto con los aguadores sus ganancias eran de las más considerables dentro del nivel de la clase trabajadora. Eran contratados por el Ayuntamiento para la recogida de basuras,

⁸ Carmen del Moral: *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*. Madrid, Turner, 1974 pp. 54-60.

recorriendo las calles de Madrid a primeras horas de la madrugada con carros tirados por burros, en donde recogían las basuras y las trasladaban a vertederos situados a las afueras; la actividad de los traperos era doble, por un lado seleccionaban la basura vendiéndola, y por otro criaban animales domésticos para su venta. Todo este mundo real es el que pasa a protagonizar el sainete del Género Chico, como seguidamente mostraremos.

- Serenos

El sereno se puede decir que hace acto de presencia en cuanto la acción se desarrolla por la noche. Su aparición en la escena como personaje-tipo se produce desde los primeros estrenos del género; así en *La canción de la Lola* (R. de la Vega, 1890), se tipifica al sereno en un estado de alcoholismo, totalmente contrario al que su nombre indica, es decir, completamente ebrio. Con frecuencia la figura del sereno está caracterizada como personaje vago, ineficaz, sólo dispuesto a criticar al gobierno o al ayuntamiento, pero no a cumplir con sus obligaciones. En este sentido, es famoso el llamado “parlante del sereno y los guardias” de *La Verbena de La Paloma* (escena primera, cuadro segundo) (R. de la Vega, 1894), “introducido por un tema orquestal que se arrastra con pesadez, como indicando la somnolencia con que se mueven los personajes. Estos hablan la mayor parte del tiempo, aunque ocasionalmente se unen a la orquesta para cantar algunas frases. Es frecuente que el sereno tenga acento asturiano (según una vieja tradición que asigna este carácter a los serenos de Madrid)”⁹. Transcribimos a continuación el citado parlante para dar idea de cómo se quiere caracterizar la indolencia y falta de ganas de trabajar de guardias y serenos.

Sereno: ¡Buena está la política!
Guardia I: ¡Sí, sí, bonita está!
Sereno: ¿Pues y el ayuntamiento?
Voz (dentro): ¡Francisco!
 (contestando fuerte)

⁹ Roger Alier: *La Verbena de la Paloma*. Estudio, análisis y comentarios de -----, sobre el libreto de R. de la Vega y la música del maestro T. Bretón. Barcelona, Ed. Daimon, 1983, p. 53.

Sereno: ¡Voy allá!
Consumos por aquí,
Consumos por allá,
y dale que le dale
y dale que le das.
Guardia I: Son cosas de estos tiempos.
Voces: ¡Francisco!
(dentro)
Sereno: ¡Voy allá!
(Como antes. Hace que se va y vuelve)
Y torna por arriba
Y vuelve por abajo.
Voces: ¡Francisco!
(Más fuerte)
Sereno: ¡Ay, qué trabajo!
Guardia II: ¡Contesta!
Sereno: ¡Voy allá!
(fuerte)

(Echa a andar y vuelve)
Tres faroles tenía
Esta calle no más.
Pues dos han suprimido...

(contestando) ¡Va!
que es bastante. ¡Va!
Y luego habla el gobierno
de la cuestión social.
¡Va! ¡El trueno será gordo!...
¡Pero muy gordo!... ¡Va!

(Se va al fin por la izquierda)

Hablando

Guardia I: ¿Qué hacemos, tú?
Guardia II: Lo que te dé la gana
Guardia III: Vamos a dar una vuelta a la manzana
(Se van los dos con mucha calma)

También es asturiano el sereno del sainete de Vega *Aquí va a haber algo gordo...* (1897), que pronostica precisamente eso:



“Y como tu señoritu piensa que todo el mundo es suyo, y no le importa nada de nadie, por eso te digo que aquí va a haber algo gordo...” (Escena I)

En *Pasacalle* (Ramos Carrión/Ramos Martín), el sereno, tras la obertura musical, inicia el diálogo (Esc. I, Cua. I), y aparece con su indispensable chuzo y farol, según reza la acotación: “Trae chuzo con el farol apagado, y se detiene contemplando a los que duermen”.

– Guardias de Orden Público

Los guardias del orden público, popularmente apodados “guindillas”, constituyen, junto con los serenos, los dos personajes tipo más caricaturizados y desprestigiados, aunque siempre dentro de una comicidad simpática, en sus respectivas tareas de orden público. Ninguno de ellos cumple con sus obligaciones, ya sea por vagancia, ya por pura ineficacia e ignorancia. El guardia, con mucha frecuencia está representando en un gallego que suele ser paleta, brutalísimo y desconfiado (no sólo el gallego representa el oficio de guardia, sino cualquier otro personaje que quiera ser caracterizado con las “cualidades” antes enumeradas, por ejemplo el aguador en *El vil metal* (J. de Burgos, 1893). En *La calle de Toledo* (J. López Silva, 1883), el guardia es un paleta oriundo de Galicia. En *La Verbena de La Paloma* (R. de la Vega, 1894), ya hemos visto qué dos especímenes tan “diligentes” desempeñan la tarea de vigilantes del orden.

Otros personajes de la clase baja

– Chulos y chulas

Los chulos –ellos y ellas– ocuparon la escena del sainete decimonónico, donde llegaron a ser imprescindibles. Su aparición supone desde luego la creación y caracterización del personaje-tipo del pueblo madrileño en el último tercio del siglo XIX, y una especie de paralelo a lo que fueron los manolos y las manolas en el siglo XVIII.

La palabra “chulo” es un italianismo proveniente de “ciullo”, y quiere decir “individuo del pueblo bajo de Madrid, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de producirse”¹⁰; sin

embargo, una de las connotaciones que el término lleva implícitas y que provenía de las características que encarnaba el personaje chulo en la realidad es la de persona –hombre o a veces mujer– mantenida económicamente por otra, es decir, que vive a sus expensas sacándole el dinero. En los personajes teatrales del sainete esta última connotación puede ser uno de los rasgos que caractericen al chulo-a, o puede no aparecer en su personalidad.

En la realidad social del Madrid finisecular la figura del chulo estaba totalmente ligada a la prostitución, y en una gran parte a la golfería o a la delincuencia. Una mayoría de chulos iniciaba sus primeros pasos en la delincuencia al amparo de la prostitución; en los sainetes la figura del chulo está dulcificada, pues no sale a relucir su conexión con el mundo de las prostitutas, en el caso de que el personaje encarne el tipo de hombre duro y castigador con las mujeres que es quizá el que más se aproxima a ese aspecto de la realidad social de la época¹⁰. Normalmente el chulo y la chula madrileños que protagonizaron los sainetes no tenían connotaciones en el mundo anteriormente descrito, sino que constituían el tipo de hombre o mujer del pueblo de Madrid, con la acepción del diccionario anteriormente citada, incluso a veces se explicita “chulas honradas” (en *La Verbena de La Paloma*). También la chulería madrileña pudiera ser contemplada como un fenómeno de necesidad de caracterización, de creación de un tipismo madrileño frente al tipo de aragonés o del andaluz que invadió el teatro chico de la época. Es decir, en esa constatación en el sainete del “hecho diferencial” de los distintos pueblos de España¹², creemos que Madrid encontró su *tipo* popular en el *chulo*.

En lo que atañe a su atuendo y aspecto externo con el que aparecían en el escenario, las críticas palabras de Yxart los describen de una manera plástica:

“Ellas salen con el pañuelo de la cabeza en punta, y ésta, muy

¹⁰ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, vigésima edición. Madrid, Espasa Calpe, 1984, p. 436, Tomo I.

¹¹ Carmen del Moral. *Ob. cit.*, pp. 133-136.

¹² Gonzalo Torrente Ballester: *Teatro Español Contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 34.

salida y caída sobre la frente, de modo que la cara apenas se distingue... Del lazo del pañuelo (a lo mejor sostenido en la misma punta de la barba), hasta los pies, chicos, e inquietos, ya apenas se le ve otra cosa a la chula; toda ella va tapada como una mora por el gran pañolón que le cae de los hombros hasta la fimbria del vestido... Ellos (los chulos) en el teatro han salido siempre con el pelo de pan y toros y el traje escurrido del torero fuera de la plaza donde van materialmente enfundados"... "Con las manos en los bolsillos, los codos hacia fuera, el estúpido contoneo y el paso corto, vedle avanzar entre dos pañuelos en punta y dos mantones caídos..."¹³.

Es raro el sainete que no cuente, entre sus personajes, con un chulo, una chula, una pareja, o lo que fue un tópico: un trío de ellos, un varón acompañado de dos hembras o viceversa. Citemos algunos de ellos del grupo de sainete de costumbres madrileñas con acción de enredo amoroso, en los que hacen aparición los chulos, si no genuinos, al menos "achulados" o "achulapados", en su lenguaje, pues es éste uno de los ingredientes que más les va a conferir personalidad y vis cómica.

- El lenguaje de los chulos madrileños

En algunos sainetes, los personajes populares adoptan a veces el lenguaje achulapado sin ser necesariamente chulos, por ejemplo el Chato, cabo y Petra, criada, personajes de *El Centinela* (E. Sánchez Pastor, 1892) o también en *Las Bravías* (J. López Silva/ C. Fernández-Shaw, 1896), cuyo léxico es una muestra de lo que será, fijado y recreado, el lenguaje de los chulos de Arniches, aunque, como vamos a ver, dicho lenguaje, no sólo será patrimonio suyo¹⁴. He aquí algunos ejemplos de esta "jerga" chulesca:

- "Estás esta noche que me *das el opio*" (Gurriato a Primorosa) esc. 1^a.
- "Esposa *morganática*" = fuera de la legalidad (Esc. 1)
- "Dicen que es un pillo
y que es un *charrán* (unas)

¹³ José Yxtart: *El arte escénico en España*. Barcelona, Imprenta de la Vanguardia, 1986, Vol. II, p. 145.

¹⁴ Desde los estudios de Seco, Senabre y Romero Tobar sobre la obra de Arniches, se tiende a considerar el lenguaje de la chulería madrileña como un logro literario exclusivo de dicho autor, lo cual es de notoria injusticia para otros saineteros.

¡Pa ti lo quisieras (otras)
so *desgalichá* !" (Esc. VIII)

– “támalo” = tálamo, “*inalienables*” = ineludibles
– La *de* final es siempre sustituida por la *zeta*, igual que la *ce* antes de la *te*: *Carázter, individualidaz, dificultaz*.

– Según “Primorosa”, lo que tiene que tener un hombre que se precie es:

“sangre, lacha
cutis y pudor”.

También los *Buenos Mozos*, sainete de los mismos autores, J. López Silva/ C. Fernández-Shaw (1899), reproduce en sus personajes este tipo de léxico de la clase baja que tan bien captó López Silva:

- “¡No te hagas el menflis!”
- “Chacha”, aplicado a las mozas
- “gatera”, aplicado a los mozos

“Si el gatera que llegue a ser mío
me quita el sentío
qué pué suceder” (Esc. IV)

– “Charrán”, calificativo que se suele aplicar al hombre o a los ojos femeninos: ¡ojos charranes! ¡charrán!, “Ud. no chanela” = no entiende, no funciona..

- “amontonarse” = aturrullarse
- “acharar” = desazonar, dar celos

“Y no me quiere, y me quiere
y me achara, y no me achara...” (Esc. XVI)

En *El amo de la calle*, sainete de los dos autores que reflejaron mejor y con más gracia el lenguaje chulesco, Arniches y López Silva (1910), se repiten muchas de estas expresiones o rasgos fonéticos especiales:

- “anézdota, puzna = anécdota, pugna”
- “que me ha salido un grano” = contratiempo
- “¡Olé los cuerpos facultativos y las caras chapuceras!”
- “Apoquinar mis veinticinco beatas” = pesetas

El personaje –chulo o chula– o el coro de chulos, es algo con lo que cuenta la inmensa mayoría de los sainetes. Por ejemplo en *De verbena* (J. de Burgos, 1885), que se desarrolla en la verbena del Prado, el coro

de chulos canta, ensalzando Madrid:

Vivan las Vistillas
viva Lavapiés
y vivan las mozas de rumbo y poder.

Con frecuencia aparecen el chulo o la chula como personajes concienciados de su grupo social, orgullosos del mismo y enfrentados con los señoritos, lo cual no impide sin embargo que se produzcan matrimonios entre ambas clases sociales como por ejemplo en *Boda y Bautizo* (Vital Aza/M. Echegaray, 1895), donde el novio, Emeterio, en la feria de San Isidro, había conquistado y embarazado a “la bella chula Isidora” abandonándola más tarde para hacerse novio de Lola, a pesar de lo cual, al final acaba casándose con la chula.

Realismo, costumbrismo y casticismo en el sainete

En cuanto a los rasgos del contenido, veremos en primer lugar el problema del realismo del sainete finisecular, tanto en lo concerniente a los espacios como a los personajes y temática de la acción.

Ya vimos cómo la mayoría de los críticos que opinaron sobre el sainete lo calificaron de género realista, atribución que corroboramos, pero que creemos necesario matizar; en efecto, las reiteradas acotaciones que enmarcan al sainete en la “época actual” junto con los espacios dramáticos escogidos para los cuadros escénicos, reiteran de una manera inequívoca la intención de transportar verazmente a los escenarios ambientes interiores o exteriores de Madrid, de Andalucía, o de cualquier pueblo de España. En el caso del sainete madrileño, que es en el que nos hemos detenido, los autores se esfuerzan, y lo consiguen, en transportar a la escena las calles y la vida de Madrid: la Plaza Mayor, el arco de Cuchilleros, la calle de Toledo, la pradera del Canal, las orillas del Manzanares... etc.; las gentes que pululan de la más variopinta condición: verduleras, sietemesinos, marqueses, cesantes, chulos, toreros, porteras... etc., y las múltiples referencias a los usos y costumbres de la época, locales públicos de moda: cafés, teatros, restaurantes, paseos, hasta los periódicos de más tirada, desfilan por el sainete, recreando y dando color a una época que de otro modo se nos hubiera escapado en su “intrahistoria”, en su vivir más

elemental y sencillo. El sainete fin de siglo es pues plenamente realista en cuanto a espacio y personajes, los cuales se muestran en el teatro hablando según la clase social a la que pertenezcan y según su localización dentro de España.

Ahora bien, si el realismo atañe a espacios y personajes, la acción de los sainetes, su temática, ya adolece de más convenciones literarias: el final feliz que culmina siempre en boda de los jóvenes, la misma trama artificiosa del enredo amoroso; no obstante, esto, que mermaría el grado de realismo, no influye en exceso pues la fábula del sainete queda prácticamente en segundo plano, ocupando el primero el ambiente costumbrista y el desfile de los personajes-tipo, o la crítica o sátira de ciertas esferas sociales o defectos humanos.

Sin embargo hay que ser conscientes de que toda realidad, en su tratamiento artístico, por muy fidedignamente que quiera ser tratada, sufre una cierta e inevitable “estilización”, o si se quiere “literaturización”, que por otra parte influye a su vez en el público, es decir, en la vida real. Este influjo mutuo entre la gente de la calle llevada a la escena y encarnada en los personajes teatrales, y el público, la gente real, que se veía a sí misma caricaturizada en las tablas, fue un hecho palpable en la tremenda popularidad del género.

Revisemos los espacios en donde se desarrolla la acción, así como la procedencia social de la mayoría de los personajes que pueblan los sainetes, contrastándolos con la realidad social del Madrid finisecular apoyándonos en estudios sociales de la época.

Comencemos por los espacios escénicos más frecuentes en el sainete madrileño, el patio de las llamadas en la época “casas de vencidad”, y las calles de los “barrios bajos”, además de los lugares de recreo a las afueras de Madrid, a la orilla del Manzanares.

Los términos “barrios bajos” o “barrios del extrarradio madrileño” sirven con frecuencia para ubicar la acción de los sainetes que transcurren en la calle: “Una calle de los barrios bajos de Madrid” (*El amo de la calle*); “Gran portal en una casa de vecinos de los barrios bajos...” (*Las Mujeres*); “Una plazoleta de los barrios bajos...” (*Viva Córdoba*); “Una callejuela del barrio de Bellas Vistas. Las miserables casuchas que la forman, albergue de traperos y de gente de parecida ralea, son todas viejas y medio derruidas, estando separadas entre sí por tapias y corralillos... Un paisaje en fin que da la nota triste de los áridos

suburbios madrileños" (*El maldito dinero*); en el mismo sainete, la acotación del cuadro tercero dice: "Interior de la casa de los Carroñas, tugurio pequeño de aspecto miserable, lóbrego y sucio..."

Si investigamos acerca de la vivienda y los barrios populares madrileños a finales del pasado siglo, la clasificación abarcaría, empezando por abajo, por las más humildes, las chozas del extrarradio madrileño, y acabaría en las casas "de corredor" o "de vecindad", hábitat que aparece como el más digno dentro de la clase social más baja. Los barrios extremos madrileños, citados en las anteriores acotaciones, en la realidad eran fundamentalmente: La Elipa, Los Tejares de Sixto, La casa Blanca, La casa del Cabrero, El barrio de la Injuría y Perico el Gordo. Todas las casas de estas barriadas eran de planta baja y de condiciones higiénicas deleznable: falta de luz solar y de espacio suficiente para albergar a la gente pobre que cobijaban. Parecidas a las barriadas citadas, pero con más pretensiones en sus viviendas, por tener éstas dos o tres pisos y responder los barrios a algún trazado, eran los de la Prosperidad, la Guindalera y los Cuatro Caminos, formados por estrechas calles y defectuosas construcciones¹⁵. De estas casas, algo más pretenciosas, también tenemos mención en los sainetes donde son calificadas de "modernas": "Una calle. Frente al público, ocupando casi todo el escenario, la fachada de una casa grande, moderna, de tres pisos"... "Una calle del barrio de la Latina. Dos casas ocupando el escenario. La de la izquierda pobre y muy antigua.... la de la derecha no es tan antigua y tiene tres pisos..." (*La Verbena de La Paloma*); "Dos casas tan grandes modernas que forman una calle en el centro, no muy ancha, que va hasta el foro..." (*Aquí va a haber algo gordo*).

Ya en el interior de Madrid, la vivienda popular más prototípica era la casa de corredor o de vecindad, muchas de ellas situadas en las rondas o en sus cercanías, aunque la mayoría estaban diseminadas por casi todos los distritos de la capital. Representaban unas 438 casas con un total de 52.521 habitantes, correspondiendo a cada casa un promedio de 1.200 personas, siendo por tanto el hacinamiento la característica más destacada de estas viviendas "colectivas" habitadas por la clase

¹⁵ Carmen del Moral: *Ob. cit.*, Madrid, Turner, 1974, pp. 88 y sg.; y César Chicote: *La vivienda insalubre en Madrid*. Madrid, Imprenta Municipal, 1914, pp. 48 y 88.

obrero o indigente.

El aspecto de estas casas de corredor, según las descripciones de Hauser y Chicote, coincide plenamente con los decorados escénicos que tan repetidamente hemos visto aparecer en los sainetes madrileños, como espacios donde transcurría la acción. Dichas casas “se componían en general de un número bastante grande de habitaciones o cuartos, distribuidos en una o dos piezas con poca luz. La mayor parte de ellas estaban provistas de patio donde había una fuente de agua para todos los vecinos, existiendo otras que ni siquiera tenían fuente y había que ir por agua a la fuente pública próxima...” “... estas casas se hallaban en las más deplorables condiciones higiénicas. Todas carecían de aseo y limpieza, unas tenían una sola fuente para toda la casa y un solo retrete para cada piso; muchas carecían de agua y hasta de luz, y no eran aptas para ser habitadas por seres humanos”¹⁶.

Para concluir con la revisión de los espacios más frecuentados en el sainete madrileño, mencionaremos por último los lugares de esparcimiento popular o de trabajo de la clase obrera, situados en los márgenes del Manzanares, a las afueras de Madrid. Nos referimos concretamente a los merenderos de la Bombilla o a los lavaderos, sitios frecuentados ambos por la clase baja. También otros espacios exteriores de diversión popular escogidos por el sainete son las verbenas o ferias como pudimos comprobar, fiestas de carácter netamente popular, algunas de ellas arraigadas a una antiquísima tradición, como la feria de San Isidro¹⁷.

Respecto a los personajes que pueblan los sainetes, examinemos su correspondencia con la realidad social del Madrid finisecular y su relación con los espacios anteriormente descritos y en los que aparecen viviendo o frecuentándolos.

Nos dice Carmen del Moral que: “desde el punto de vista social, los habitantes de estas casas de vecindad pertenecían a la clase obrera o eran indigentes que no tenían más que un salario mezquino o medios insuficientes para pagar el alquiler de una vivienda decente”. Concluye la autora que “en general los habitantes de estas casas eran gente que

¹⁶ Philip Hauser: *Madrid bajo el punto de vista médico-social*. Madrid, Edit. Nacional, pp. 322-324, Vol. I.

¹⁷ J. Deleito y Piñuela: *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*. *Romerías, Verbenas, Bailes, Carnavales...*. Madrid, Espasa Calpe, 1954, 2ª Ed.

ganaba un jornal escaso o que carecían de medios suficientes para pagar un alquiler mensual que pasase de cinco o seis pesetas, habiendo inquilinos que vivían en compañía de dos o tres familias, o que subalquilaban a una o más personas una pieza, o una o dos camas dentro de la misma pieza. En conjunto, pues, pertenecían en su mayoría a una clase que podríamos calificar más de subproletariado que de proletariado propiamente dicho”¹⁸.

Según Hauser, “la población de las casas de vecindad de Madrid se componía en su mayoría de la clase jornalera, de empleados cesantes, de vendedores ambulantes, de barrenderos y de traperos”... “En los distritos donde predominaba el número de empleados, cesantes y jornaleros es donde había gran número de casas de vecindad: eran los barrios bajos o populares donde estaban la mayor parte de las casas de corredor y donde también se aglomeraba la mayoría de la clase obrera”¹⁹.

Comprobamos, pues, que tanto en lo que se refiere a los espacios como a los personajes, el sector social de la población que destaca como protagonista del sainete, es sin duda la clase social más baja, la obrera o la clase media baja. La aparición esporádica de señoritos burgueses o aristócratas en los sainetes acentúa el contraste de clase, pero nunca supone una presencia mayoritaria ni protagonista dentro del numeroso acopio de personajes populares que llenan el escenario del sainete.

En conclusión, podemos resumir que la vida de la clase inferior de la población es la que cobra relieve, distinguiéndose en el género sainete la clase obrera, trabajadora, la que vive, según los estudios de la época, en condiciones de un subproletariado, muy lejos del grado de higiene y confort mínimos deseables. Desde este punto de vista, el sainete es fielmente realista y costumbrista, en cuanto a presentación de tipos y ambientes. Por el contrario, no nos parece veraz ni realista el grado de felicidad que rezuman dichos personajes, y que adorna el costumbrismo descrito. Normalmente la realidad iba reñida con la felicidad en el teatro “serio” finisecular (recordemos los dramones de Echegaray); el sainete parece querer demostrar lo contrario: la felicidad es posible, pese a la sórdida realidad en la que vive la clase más

¹⁸ Carmen del Moral: *Ob. cit.*, pp. 92 y 93.

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 326.

menesterosa de la sociedad. Hay en ello, sin duda, una idealización de ese “modus vivendi” de la clase social que, hasta el momento, había estado proscrita de los escenarios.

Así pues, la revisión de espacios, personajes y lengua del sainete madrileño, y el estudio de la realidad de la época en la que se inspira nos evidencia: primero, su costumbrismo realista, es decir, la plasmación de las costumbres del pueblo madrileño; en segundo lugar, su “populismo”, en el sentido de que la clase social inferior –el pueblo– es la protagonista. A estas dos características del sainete del Género Chico, costumbrismo y “populismo”, se une el casticismo, pues tanto espacios como “modus vivendi”, lenguaje y tipología de los personajes son propios, exclusivos y caracterizadores de una época determinada.

LA ZARZUELA CHICA

El otro subgénero dramático, dentro del Género Chico, que presenta un casticismo del tipo del que hemos delimitado, es la zarzuela; sin embargo es necesario precisar, pues dentro de la zarzuela breve o chica, esto es, en un acto, podríamos distinguir por lo menos tres tipos de zarzuelas: la cómica pueblerina, la cómica histórica y la regional-melodramática.

La *zarzuela cómica pueblerina* sitúa su acción “en cualquier pueblo de España”, según reza la acotación, sin concretar de qué pueblo se trata, ni siquiera a qué provincia pertenece. En los pocos casos en los que se especifica el pueblo, éste queda sin caracterizar con ningún rasgo de tipismo regional que le dote de un casticismo o una personalidad propia. Los personajes que protagonizan la zarzuela cómica pueblerina pertenecen a la clase media dirigente del pueblo y acomodada: el alcalde y su familia, el secretario del Ayuntamiento, tenientes u oficiales del ejército, labradores hacendados caciques del lugar... etc. Este convencionalismo en espacios y personajes desprovee de casticismo a este tipo de zarzuelas, aunque nos retraten la vida de los pueblos de España, pero desde otra perspectiva diferente al sainete²⁰.

La *zarzuela cómico-histórica*²¹ sitúa la acción en siglos pasados, y en

²⁰ Para una mayor aclaración entre los diversos subgéneros dramáticos del Género Chico, ver: M^a Pilar Espin Templado: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*. Madrid, Universidad Complutense, 1987, Vol. 1 y 2.

circunstancias históricas especiales (una revolución, una guerra.... etc.); por ello varían los personajes totalmente, según la época y peculiaridades de cada zarzuela, siendo imposible inventariar los personajes-tipo. El momento histórico escogido era relevante en la historia de la nación: la Guerra de la Independencia, la Guerra de Sucesión, la sublevación de los Países Bajos, la Revolución del 68... etc., lo cual daba pie para hacer gala de algún alarde patriótico y nacionalista, muy de acuerdo con la ideología de la mayor parte de la sociedad española en la última década del siglo pasado, ante la desastrosa situación de la nación en cuestiones de política exterior. En cuanto a los espacios, en la zarzuela cómico-histórica son frecuentes los mismos que en la zarzuela comicapueblerina: la típica plaza pública, aunque aquí no se hace hincapié en que sea de un pueblo con tal de que aparezca un cuartel en ella. El telón de "calle" es frecuente también, así como los de "selva" y de "campamento", obviamente.

El argumento de estas zarzuelas sigue siendo el mismo de las zarzuelas cómicas pueblerinas: amores obstaculizados, por oposición de sus mayores casi siempre, resueltos felizmente, y que tienen como fondo sucesos históricos entre los que, a veces, se entremezcla la acción²¹. La zarzuela pueblerina y la histórica no se prestan al desarrollo de un casticismo. Si en la histórica se produce algún cuadro castizo, nos remite a un pasado reconstruido arqueológicamente, no a la "época actual", es decir, a la del estreno, como en la zarzuela cómica pueblerina.

El único tipo de zarzuela breve en la que podemos hallar un casticismo netamente desarrollado es la *zarzuela melodramática regional*.

Frente al sainete madrileño de costumbres populares, cuya acción se limitaba al ambiente urbano de Madrid, la zarzuela regional traslada sus espacios fuera de la capital, a pueblos o ciudades de cualquier provincia. Frente a las anteriores zarzuelas, los espacios en donde se

²¹ Como ejemplos de zarzuelas cómicas pueblerinas podríamos citar: *El monaguillo* (E. Sánchez Pastor/M. Marqués, 1891), *Los aparecidos* (C. Arniches/C. Lucio/F. Caballero, 1892). *La moza Bravía* (C. Fernández-Shaw/A. López Moñis/J. Cabás, 1912).

²² Como ejemplos de zarzuelas cómico-históricas, podríamos citar: *El tambor de granaderos* (E. Sánchez Pastor/R. Chapi, 1984), *Viva el Rey* (E. Sánchez Pastor/R. Chapi, 1986), *Tabardillo* (C. Arniches/C. Lucio/T. L. Torre Grosa, 1985).

desarrolla la acción son pueblos o ciudades concretas y recreadas espacialmente en sus características locales y folklóricas. Se incrementa el regionalismo patente en vestidos, ambientes, canciones, bailes y lenguaje. Este regionalismo no se circunscribe a Madrid o Andalucía como ocurría en el sainete, según hemos dicho, sino que abarca todas las regiones de España, reflejando de esta manera la situación político-cultural de auge de los regionalismos.

Los personajes no responden a tipos según el trabajo que desempeñen –serenos, lavanderas... etc.– como acontecía en el sainete, ni tampoco se tipifican de acuerdo con su status socio-cultural –alcalde, cacique, señorito, cura...– como sucedía en las zarzuelas cómicas pueblerinas o cómicas históricas, sino de acuerdo con los tipos populares regionales o locales. Las zarzuelas melodramáticas vuelven a ser protagonizadas por el bajo pueblo, no sólo urbano (zarzuelas madrileñas), sino también, y muy frecuentemente rural, de todas partes de España.

La lengua, aunque no es fiel en su totalidad a la de cada región (no se habla vasco, catalán o gallego), sí presenta rasgos, frases o expresiones de la lengua, dialecto o habla local.

Espacios en las zarzuelas regionales

El espacio escogido para el desarrollo de la acción de estas zarzuelas puede ser cualquier pueblo o ciudad de España, destacando sus características regionales: Andalucía, Aragón, Levante, Cantabria, Vascongadas o Madrid, que suma su casticismo a las demás regiones. El ambiente puede ser urbano, marino o rural.

Ambiente urbano

Dentro de este ambiente urbano, el espacio más frecuente es el de las calles o plazas de cualquier pueblo o capital de Madrid o Andalucía.

De ambiente madrileño podemos mencionar *La Chavala* (J. López Silva/C. Fernández- Shaw, 1898). Los cuadros 1º y 3º suceden en “la plazoleta inmediata a la Ronda de Valencia en Madrid...” El 2º cuadro presenta “telón corto con la fachada de la Fábrica de Tabacos”. Los restantes cuadros suceden en las calles de Madrid durante la noche, salvo el último, que transcurre durante el día: “Día espléndido, bañada

de luz la fachada de la iglesia parroquial de S. Lorenzo, presentada de frente al público...”

Ambiente mariner

Estas zarzuelas transcurren en calles y plazas de pueblos o puertos pesqueros. En la costa andaluza, concretamente en Cádiz, se sitúa la zarzuela *Tolete* (C. Fernández-Shaw/E. Moreno Torres/Fernández Caballero, 1903), cuyas acotaciones rezan: “El muelle de Cádiz, cerca de la estación de ferrocarril y la capitania del puerto... trozo de mar... En el fondo la parte de la muralla y de caserío inmediata a la Punta de San Felipe”. Los cuadros 3º y 4º suceden en la calle y en el “patio de un merendero en la barriada de San Severiano...”.

En la costa cantábrica se sitúa la zarzuela *Mª de los Angeles* (C. Arniches/C. Lucio, 1900), concretamente “en un pueblo de la costa de Santander”. El 1º cuadro representa “la plaza de un pueblo de pescadores. A la izda... casa de apariencia modesta con puerta practicable...”. El 2º cuadro y el 3º transcurren respectivamente en una “calle corta del pueblo de pescadores..” y “... en la playa. Mar al fondo... a la derecha, 2º término, una pequeña ermita abierta...”.

Ambiente rural

La región levantina está representada en la zarzuela de C. Fernández-Shaw/R. Asencio Más, 1902, *El tirador de palomas*, cuya acción transcurre en la huerta valenciana con espacios exteriores en los cinco cuadros: “un tiro de palomas en plena huerta valenciana. Está cayendo la tarde”, “El huerto de Pepeta y Quico... la barraca...”.

La zarzuela *A fuerza de puños* nos traslada al país vasco, situando su acción en un pueblo de Guipúzcoa. Su primer cuadro representa: “Plazoleta en las afueras de un pueblecillo de Guipúzcoa, situado al pie de los montes. A la izquierda, viejo caserón con una gran reja... a la derecha sidrería con mesas y bancos... al foro entre espléndida vegetación del verano, camino que baja de la montaña, y en lo alto de ella, caseríos blancos. Es la mañana de un domingo de junio. Mozos y mozas se han reunido después de la misa a bailar el auresku...”.

Dentro de este tipo de zarzuela regional, en la que se mezclaban los elementos cómicos con los dramáticos predominando estos últimos, constituyeron grandes éxitos: *Gigantes y cabezudos* (M. Echegaray/Fernández Caballero, 1989), centrada en Aragón; *La*

Tempranica (J. Romera/J. Jiménez, 1900), cuya acción transcurre en Granada; *El Guitarrico* (M. Fernández de la Puente/L. Pacual Frutos/Pérez Soriano, 1900), también de ambiente baturro; *La alegría de la huerta* (A. Paso/G. Alvarez/Chueca, 1900) que tiene lugar en la región murciana.

Personajes de la zarzuela regional melodramática

Hemos hecho hincapié en el carácter marcadamente localista y costumbrista de estas zarzuelas, hasta el punto de que algunas de ellas fueron calificadas como zarzuelas “asainetadas”, pues, en cierto modo, se aproximan en su ambiente y personajes-tipo al género del sainete.

Lo que destaca en los personajes de la zarzuela es su consonancia con la idiosincrasia de la región escogida en cada caso; los personajes dependen, pues, del espacio que se haya escogido para desarrollar la zarzuela; la mayoría de ellos serán: pescadores, huertanos, chulos, cantores, gitanos... etc., según la obra transcurra en un ambiente o en otro. Socialmente pertenecen al pueblo, y el medio en el que viven es pobre. En algunos casos aparecen personajes pertenecientes a la clase de los “señoritos” o incluso a la aristocracia, casi siempre en antagonismo con los personajes pobres. Por ejemplo, en *La Tempranica*, zarzuela romántica ambientada en la sociedad granadina que trata el conflicto entre el mundo gitano y el de los señoritos andaluces. Los amores entre María “La Tempranica” y el conde D. Luis, llenos de pasión por parte de la joven gitana, acaban en un final semidesgraciado al descubrir ella la imposibilidad de su realización por razones sociales y familiares.

El realismo de la zarzuela melodramática o dramática se ciñe al costumbrismo folklórico de carácter regional, ampliamente desarrollado en este tipo de piezas; y se puede decir que constituye el elemento castizo desarrollado por el contrario, la fábula pergeñada en la trama se adorna de elementos folletinescos, tiñendo de un tono de melodrama irreal el argumento de estas piezas en las que muertes, adulterios, violaciones, secuestros o venganzas y demás truculencias, ausentes por completo en cualquier otro tipo de piezas del Género Chico, convierten estas zarzuelas en las más novelescas o irreales, desde el punto de vista de la acción; su desenlace no termina con una felicidad total, sino con un final semidesgraciado o totalmente trágico, hecho también que se producía por primera vez en las piezas del Teatro

Chico. Si, por un lado, la acumulación de peripecias dramáticas y folletinescas de la zarzuela-melodrama dota a estas piezas de una mayor irrealidad, o alejamiento de lo prosaico y común de la vida real, por otra parte, contrastan el ambiente y los tipos, tomados de concretísimos lugares de España, dotados de sus peculiaridades regionales lingüísticas, de tipo de vida y costumbres. Este costumbrismo regionalista y castizo sí que está tomado fielmente de la realidad, y es el elemento que más aproxima la zarzuela melodramática al sainete. Pues como hemos visto, entre la zarzuela melodramática o dramática de ambiente regional, se encuentra la zarzuela ambientada en Madrid que, obviamente, recurre a los espacios y personajes propios del sainete madrileño. Pero su tono melodramático que enturbia la comicidad, o la total ausencia de la misma, las complicaciones de las peripecias amorosas alejan totalmente esta zarzuela semiseria del risueño y alegre sainete de costumbres populares, por mucho que saque a escena sus personajes y sus espacios.

Resumiendo, de los tres patrones fundamentales de zarzuelas que hemos hallado –cómicas pueblerinas, históricas, y melodramáticas o dramáticas de ambiente regional–, si bien todas parten de la realidad en sus personajes y espacios, no todas ellas se recrean en mostrarnos lo que en términos normales se entiende por un “ambiente castizo”; en el caso de las zarzuelas cómicas pueblerinas, el convencionalismo del pueblo mostrado en el escenario, pueblo que quedaba incluso sin identificar, impedía, o al menos no propiciaba el desarrollo de este elemento; en el caso de las zarzuelas históricas, la reconstrucción –mediante vestuario y escenarios– del ambiente y costumbres del lugar era indispensable, ya que el momento histórico quedaba como telón de fondo en el que se desarrollaba la trama de enredo amoroso; la intención de la ambientación histórica de estas zarzuelas estribaba fundamentalmente en soliviantar el espíritu patriótico que el pueblo trasladaba inmediatamente de los años remotos a la realidad presente, confundándose en una sola actitud.

La zarzuela melodramática o dramática, desarrollada a partir de 1898 y muy en boga a lo largo de la primera década del siglo XX, es la que se recrea morosamente en el elemento costumbrista-casticista.

Si a propósito del sainete dijimos que éste hacía resaltar los

regionalismos como fuentes de diferenciación de diversos pueblos del Estado español (fundamentalmente del madrileño frente al andaluz), ahora podemos concretar que la zarzuela del nuevo siglo completará y apurará este “hecho diferencial”. El sainete, en su caracterización regionalista, no pasó de Andalucía o Madrid (al menos no conocemos sainetes levantinos, ni sainetes de ambiente marinero norteño, ni sainetes aragoneses, ni catalanes, ni vascos, etc.), mientras que la zarzuela amplió su espacio a otras provincias con sus respectivos folklores que trasladó al escenario. Vemos en ello un claro reflejo del fenómeno regionalista que se produjo en la España de aquellos años. En el desarrollo de dicho regionalismo tuvieron participación, por un lado, el resurgimiento de un “particularismo institucional” con el que entrarán en vigor antiguos derechos forales arraigados en la realidad viva de unas sociedades no castellanas, y, en segundo lugar, “el renacimiento de las culturas regionales” (en la terminología de la época) comenzando por el acceso de las lenguas españolas distintas a la castellana, y culminando con el florecimiento de las literaturas regionales.

Las zarzuelas de principios de siglo serán una manifestación más en el gran despliegue de regionalismos encabezados por la burguesía catalana a la que se irán sumando otros movimientos regionalistas: vasco, gallego, valenciano...; todos ellos intentaban reflejar lo que, en el sentir de los regionalistas de la época, definía una “nacionalidad”: fronteras naturales, raza, lengua, costumbres, religión o creencias, derecho, historia, y conciencia de una personalidad propia. (Según definición de Alfredo Brañas en su obra *El Regionalismo*, de 1899).

LA REVISTA

Frente a los géneros dramáticos que acabamos de analizar, sainete madrileño de costumbres populares, y zarzuela regional, hay otros dentro del Género Chico, cuyo casticismo habría que matizar, como es la Revista, y otros como el juguete cómico o cómico-lírico, en los que casi nos atreveríamos a afirmar la ausencia total de dicho casticismo (siempre entendiendo éste dentro de los límites concretados).

Recordemos que el género Revista se caracteriza por un desfile

sucesivo de personajes reales y alegóricos en una serie de diversos cuadros, que alternan asimismo espacios reales con imaginarios, exhibidos con el fin de “pasar revista” a la actualidad de un momento.

Es frecuente que la revista del Género Chico personifique –en actores concretos– espacios propios del sainete, como por ejemplo las verbenas. En este caso, se vale del casticismo, previamente plasmado en el sainete, y ya conocido del público. De esta manera, la revista, en algunos de sus cuadros, es protagonizada por personajes que representan alegóricamente espacios populares o típicos del Madrid del momento (verbenas, cafés, ... etc.), junto a otros personajes-tipo del sainete: los “ratas”, los guindillas, los serenos...etc.

Junto a estos “trasplantes” del sainete, encontramos novedades propias de la revista: inventos o adelantos de la época como la electricidad, la bicicleta, o alusiones políticas a sucesos del momento. Todos estos elementos no podrían ser calificados de castizos en el sentido que le venimos dando a esta palabra.

EL JUGUETE COMICO (LIRICO)

El juguete cómico (lírico) a su vez presenta una estructura muy diferente de la revista. Aquí se trata del desarrollo de una pequeña trama argumental de enredo, basada en el equívoco con efectos cómicos. El juguete, heredero del vodevil francés, presenta un escaso número de personajes (cuatro o seis) de la clase media baja o de la burguesía. Los espacios son siempre interiores y urbanos en casas pertenecientes a estos dos niveles sociales. No se reflejan pues ambientes populares, ni protagonizan estas piezas personajes del pueblo trabajador como en el sainete o en la zarzuela regional.

Otros subgéneros dentro del Género Chico que tampoco se prestan a un casticismo serían la opereta y la parodia, aunque no podemos en este momento extendernos en ellos, y siempre puede haber excepciones.

CONCLUSIONES

Algunas conclusiones que podríamos sacar de esta somera revisión del Género Chico, en relación con el concepto de casticismo más arriba delimitado, serían:

El casticismo del Género Chico se desarrolla principalmente en los

subgéneros dramáticos sainete y zarzuela regional, ambos protagonizados por personajes netamente populares, que desarrollan linealmente una breve peripecia amorosa en un espacio interior o exterior propio de la clase baja.

La revista del Género Chico también incluye personajes o cuadros castizos que toma en su mayoría del sainete, mezclándolos con otros elementos no castizos.

El casticismo del Género Chico entronca con el costumbrismo genuino del pueblo en esta época concreta –fin de siglo–, con su cotidianidad, hábitat, bailes, fiestas, vestidos típicos y hablas, jergas o dialectos. Este costumbrismo hacía ver las diferencias entre las distintas regiones españolas (en el caso del sainete, Andalucía frente a Madrid; en el caso de la zarzuela regional, entre todas las regiones españolas) y enlaza evidentemente con el folklore. Desde este punto de vista, al sainete finisecular se le atribuyó desde siempre un carácter nacional, un nacionalismo que se oponía a lo extranjerizante, y que, unido al carácter ético explícito de la moraleja final, hace que Torrente Ballester observe con precisión: “Las falanges del casticismo oponen el sainete, con música o sin ella, a la invasión extranjerizante. El sainete es nacional y es moral; proporciona una sana diversión, y, además exalta las indestructibles virtudes populares”²³.

En este sentido, el sainete del Género Chico siempre fue sentido como algo nacional, propio de nuestro país. Prueba de ello fue que en 1897 se celebra, por primera vez en Apolo (el teatro madrileño llamado catedral del Género Chico), la fiesta del sainete, instituyendo así la celebración anual de una función dedicada “al españolísimo género que se llama “sainete”... algo castizo (sic) algo genuinamente nacional”²⁴.

Así el sainete finisecular, y desde luego asimismo la zarzuela melodramática regional, fueron vistos en su época como géneros teatrales que contrastaban con el afán extranjerizante que venía invadiendo la escena española desde muy atrás en el siglo XIX, a base de multitud de traducciones de obras, en su mayoría francesas o

²³ *Teatro Español Contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 32.

²⁴ José Francos Rodríguez: *El teatro en España 1908*. Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo, S. A. pp. 39-46: “La fiesta del sainete” y Victor Albéniz (Chispero): *Teatro Apolo. Historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana, S. A. p. 190.

italianas. A propósito de esta preferencia por lo extranjero, D. Juan Valera escribía al finalizar la década de los ochenta: "A los españoles elegantes... se les ha metido en la cabeza que en España todo es malo ahora... Nada es bueno sino lo de París. Y entre todas las cosas buenas en París y malas en España, nada es allí mejor y aquí peor que el teatro... Concedamos que Francia tiene también un gran teatro, pero no lo sobrepongamos al nuestro. No se ha agotado el filón de la dramática española. Todavía podemos contraponer los dramas de Echegaray a los de Sardou, y los sainetes de Ricardo de la Vega y de otros a los más chistosos vaudevilles"²⁵.

Concluimos pues que el casticismo del Género Chico también nos ha aproximado, no sólo a lo popular en personajes y ambientes, usos, lengua y costumbres, sino también a lo localista, a lo folklórico español, es decir, a lo nacional frente a lo extranjero.

²⁵ *Cartas Americanas*, 1889.

1874
LA VERBENA DE LA PALOMA
O EL BOTICARIO Y LAS CHULAPAS

Sainete lírico

EN UN ACTO

Y CELOS

MAL REPRIMIDOS



MÚSICA
DEL
MAESTRO

Letra
DE
Ricardo de la Vega

Bretón

PARTITURA

Unión Musical
Española editores
Madrid - Bilbao
Barcelona - Valencia
Buenos Aires - Alicante
Albacete - París



La Goya

PERVIVENCIA Y RECURSOS DEL CASTICISMO EN LA DRAMATURGIA CORTA FINISECULAR: EL GENERO CHICO

Alberto Romero Ferrer
Universidad de Cádiz

“En la forma de las horas
que son cristales del tiempo”.
Calderón de la Barca

Una de las manifestaciones en las que tal vez de una forma más sincrética y precisa se pueden detectar y apreciar los resortes literarios e intelectuales que operan en la imagen castiza de la España finisecular, es lo que más o menos se ha venido denominando Zarzuela y Género Chico. En este teatro –ciertamente de arrabal y consumo, como en su día lo fueron las dramáticas menores de Cervantes o Calderón– parecen evidenciarse y coincidir simultáneamente muchas de las claves que legitiman el pensamiento español de finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, “patéticamente obsesionado consigo mismo” –utilizando palabras de Francisco Ayala–, y que legitiman también aquellas otras formas aparentemente desgajadas, si no opuestas, de la intelectualidad española del 98, que cristalizan en un teatro de *marionetas de carne y hueso*; convirtiendo con ello la escena en uno de los catalizadores más emblemáticos de la vida española, como ya había sucedido en plena Ilustración, época con la que, por cierto, el fin de

siglo simula guardar más afinidades que las puramente fruto de la casualidad.

Antes de entrar en el análisis en el que proponemos dilucidar las líneas preceptivas y aquellos elementos tipológicos que caracterizan y operan en la arquitectura de la dramaturgia corta finisecular, conviene señalar desde un principio la importancia que posee esta dramática corta del Género Chico dentro del panorama general del teatro español hacia 1900, y su pertinencia en el momento de establecer las directrices que marcan los cambios de sensibilidad del público.

En este sincrético acercamiento a la cartelera teatral se comprueba en primer lugar un mayor predominio del repertorio lírico “chico”; al que incluso autores “serios” como Jacinto Benavente se irán adscribiendo ante el seguro éxito de una fórmula dramática, que había nacido al amparo de aquella otra transformación que interpretaba el espectáculo como industria, y que venía a exigir la inclusión de la literatura en los cauces y los medios de producción industrial. La afición al teatro en España durante esta época contagia a las capas sociales más variadas, que se ven atraídas por un producto que ha abaratado el coste de producción con los esquemas del “teatro por horas”. Este teatro por secciones –como había señalado Galdós– consigue adaptar la escena a “las modesta fortunas”, mediante un tipo de obras que ha reducido ostensiblemente su duración –todo lo más una hora–; que ha aligerado las tramas, y que se ven ahora desprovistas de la grandilocuencia y la oficialidad que se respiraba en las dramaturgias más o menos oficiales, serias y prestigiadas de autores como Echegaray, Benavente, Sellés, Dicenta o Leopoldo Cano.

La presencia del Género Chico en la escena española consigue en determinados momentos ejercer un verdadero monopolio sobre los teatros fundamentalmente de la capital, por lo que nos encontramos con una vastísima producción literaria diseñada por y para las tablas que, incluso, llega a superar entre 1890 y 1900 la cantidad de 1.500 estrenos distintos; entre cuyos libretistas destaca la producción de un Arniches o los hermanos Álvarez Quintero con más de 400 títulos originales en sus respectivas obras literarias; en las que se sistematizan dos de las vertientes tipológicas más deícticas de la naturaleza dramática de estas piezas, y dos de las formulaciones más intensas por las que discurre el casticismo finisecular: el madrilenismo y el andalucismo ambientales.

De todos esos elementos que sirven a la configuración de la naturaleza dramática de las obras que englobamos bajo el epígrafe aglutinador de *Género Chico*¹ es la sintomática visión que, a través de algunos de los subgéneros que comprende², se nos ofrece de España, el objeto en el que vamos a detener nuestro estudio, por motivos que se irán evidenciando a lo largo de estas líneas.

España aparece redescubierta dramáticamente ahora, esquematizada mediante la presentación en clave escénica de unos tipos y unos escenarios que pretendían convertirse en el espejo paradigmático de unos modos y unas formas de conducta y expresión que parecían difuminarse progresivamente ante el voraz predominio de la civilización moderna, aniquiladora de lo supuestamente auténtico, autóctono y diferencial. La zarzuela grande y las piezas del Género Chico –éstas posiblemente con una mayor autenticidad y frescura– parecen tomar el relevo de la tradición costumbrista que pretendía aquel pertinaz redescubrimiento de España³, adoptando para sí los

¹ El Género Chico se encuadra dentro de la zarzuela decimonónica configurando un capítulo muy importante dentro de ésta. Su denominación hace referencia a su extensión, generalmente concentrada en un solo acto. Su esplendor coincide con el mecanismo escénico del “teatro por horas” consistente en ofrecer al público una sucesión de cuatro zarzuelas chicas de un único acto en cuatro horas en sesión continua. La entrada para cada función era independiente, lo que posibilitaba la alternación de públicos muy diversos. Dentro del Género Chico, la Dra. Espín Templado nos propone la siguiente clasificación genérica: 1) Sainetes líricos o no; 2) Juguetes cómicos y cómico-líricos; 3) Las revistas y 4) Las zarzuelas, propiamente dichas. Todo ello puede consultarse en su monografía: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*, 2 Vols., Universidad Complutense de Madrid, 1987. Según la autora, el casticismo tan sólo aparece en algunos de estos subgéneros: el sainete y la zarzuela, como rasgo propio de su naturaleza dramática; lo castizo también puede aparecer esporádicamente en el juguete cómico o en la revista de actualidades, pero siempre de forma circunstancial.

² Sainete lírico o no, y zarzuela.

³ Cfr. M^a del Pilar Espín Templado, “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, en *EPOS. Revista de Filología*, Vol. III, UNED, Madrid, 1987, págs. 97-122. En este estudio, Espín Templado dedica un apartado al análisis del costumbrismo romántico y su influjo posterior en el sainete finisecular; págs. 112-117. También Alberto Romero Ferrer, “De la estructura del artículo costumbrista a la morfología del sainete moderno fin de siglo”, en *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, Seminario de Teoría de la Literatura, Universidad de Cádiz, 1992, págs. 443-452.

planteamientos técnicos y los propósitos que habían motivado la aparición del artículo de costumbres casi cuarenta años antes.

Si atendemos a la tipología del escenario y del personaje en la zarzuela decimonónica y, de manera mucho más específica, en el sainete fin de siglo, fundamentado en el hecho diferencial, observamos dentro del repertorio dos opciones ciertamente privilegiadas que vienen incluso a imponerse como parte de la preceptiva interna y de la poética literaria que rigen estos géneros; y lo más significativo, los caracterizan de forma casi excluyente: nos estamos refiriendo al madrileñismo y al andalucismo ambientales como paradigmas representativos de ese mismo todo que se pretendía redescubrir, en estos momentos a través de la escena, y que nos proponían una idílica visión literaria del mundo rural y de las clases populares llegadas a la corte.

Sin embargo, tras esta simplista reducción de la escena finisecular que venía a sintetizar aquella imagen bicéfala, encontramos algunos factores que nos hablan del prestigio literario de ambos ambientes y espacios, diseñados desde un costumbrismo disparatado –preesperiéntico–: la posibilidad de una eficacia más efectiva que la que podría desprenderse de cualquier otra latitud geográfica y psicológica, y la clara referencia a unos modos dramáticos que desertaban deliberadamente de los estrictos condicionantes y propósitos de la dramaturgia culta, aferrada al drama romántico y la fórmula benaventina⁴.

Como se ha puesto de manifiesto en las escasas monografías dedicadas al tema⁵, varias modalidades del Género Chico basan buena parte de su arquitectura literaria en el hecho diferencial, esto es, cultivan como motivos literarios, desde un formato supuestamente

⁴ Cfr. Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y Andalicismo teatrales", *Cuadernos de literatura contemporánea*, núms. 9-10, 1943, págs. 273-277.

⁵ Una actualización bibliográfica sobre el Género Chico puede encontrarse en todos los trabajos anteriormente citados. También: Alberto Romero Ferrer, "La literatura del Género Chico: hacia una bibliografía crítica", en *Draco. Revista de Literatura Española*, N° 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 231-262. M° de los Angeles Fuertes Pérez, "Bibliografía crítica de la zarzuela", en *La zarzuela de cerca*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1987, págs. 231-268. Augusto Hachoun, "Estado de los estudios sobre el Género Chico", en *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1975, págs. 354-369.

objetivo en el que se propone “la sociedad como modelo de arte”, temas, personajes y situaciones rurales o de barrios bajos y marginales, de acuerdo con una diversidad que ya había sido codificada en el artículo de costumbres; y que desde el punto de vista de la dramaturgia corta finisecular, dicha visión venía a sufrir otro proceso de sincretismo formal y conceptual, adecuando aquellos módulos narrativos a la nueva experiencia literaria de naturaleza estrictamente escénica y espectacular. En todo este mundo subyace el problema de la recepción del Realismo en el teatro español que aparecerá íntimamente unido a esa predilección por el agro hispánico. Efectivamente, si consideramos el problema del realismo escénico en España, nos encontraremos con un panorama ciertamente ambiguo y confuso. Por un lado, encontramos el intento de crear un drama tradicional castizo, en palabras del crítico catalán José Yxart, que podría ceñirse a *La Dolores* de José Feliú Codina, soporte literario de la versión cinematográfica protagonizada por Concha Piquer y dirigida por Florián Rey en 1946, de acuerdo con la tendencia dramática que imperaba en Europa. La obra sería pues una muestra “del realismo popular a la española”.

Sin embargo no se trataba de un fenómeno generalizado en las tablas españolas, que aún continuaban ancladas en las siniestras fórmulas del teatro romántico. Tan sólo encontraremos una producción teatral que fuera a dar cuenta de esta nueva consigna europea en la que se privilegiaba lo rural como modelo de escenarios y personajes escénicos desde la clave literaria que pretendía la observación rigurosa del entorno, nos estamos refiriendo al Género Chico⁶; fenómeno que, dentro de un análisis del panorama teatral europeo y en convergencia con la adopción de la estética realista, también coincide cronológica y dramáticamente con el redescubrimiento en Francia de la *Commedia dell' Arte* por Maurice Sand, las consignas del *Théâtre en*

⁶ José Yxart, refiriéndose a *La verbena de la Paloma* y a la recepción del realismo en la escena española, comenta: “Esta absoluta objetividad del espectáculo escénico, sólo se encuentra hoy en el sainete... En ninguna parte reluce vivo el reflejo de costumbres conocidas sino en el sainete, la única producción cómica que aspira a desentenderse de todo artificio y se realiza con una simplicidad, con una ingenuidad aparente de medios escénicos, que le dan un valor artístico excepcional”, *El arte escénico en España*, Vol. II, Alta Fulla, Barcelona, 1987, pág. 112 (Edición facsimilar de “La Vanguardia”, Vol. I: 1894 y Vol. II: 1896).

liberté de Victor Hugo, el *Théâtre de poche* de Théophile Gautier y la revalorización de la producción dramática goldoniana. Dicho teatro, en muchas ocasiones, centra su atención en cuestiones rurales, aunque lo haga estilizando los materiales. El mundo de la huerta valenciana o los campos de azafrán de la Mancha pueden figurarse ahora como escenarios aptos y verosímiles; el paleta o pueblerino llegado a la corte, fórmula avalada por la tradición cómica de los géneros subsidiarios en el teatro barroco e ilustrado, puede ser un buen tipo que recrear bajo las coordenadas literarias del género. El mundo rural, representado a través de sus manifestaciones festivas y sus recursos típicos, reducido también a estos códigos, que frente a la modernidad y a la emergente homogeneidad industrial se obstinan en comportarse como los únicos referentes de un mundo en vías de extinción, aportaron una modalidad sugestiva al género. La imagen, o mejor dicho, las imágenes diferenciales de España encuentran un magnífico soporte en el que mostrarse con verosimilitud, sin desertar de la funcionalidad festiva y espectacular de la escena, que este tipo de producciones dramáticas mantenían en su estado primitivo. Deleito y Piñuela, en su historia sobre el Género Chico, señala esta modalidad de zarzuela corta con las siguientes palabras:

“A la vez que el juguete, destinado tan sólo al lucimiento de un actor o una tiple, la revista y el sainete madrileño (todo ello aderezado con golpes de chulería, flamenquismo y, en ocasiones, tauromaquia), empezó a cultivarse hacia 1890, dentro del Género Chico, donde Apolo marcaba rumbos, la zarzuela cómica pueblerina. Y aun en el citado año y los inmediatos siguientes, fue ella la predominante.

El público se hallaba ya cansado de los ratas de *La Gran Vía* y de las “chulas” de *De Madrid a París*, imitados bajo cien formas en innumerables piezas, sin que tuviesen de ordinario la gracia de los originales. Y los libretistas hallaron un nuevo filón en pintarnos el campo y la aldea (campo y aldea de puro convencionalismo, naturalmente), con sus coros de gañanes y vendimiadoras, sus posadas, sus casas rústicas, sus montes, sus costas y sus labranzas.

Alternaron el señorito o señorita de la ciudad, trasplantados a la campiña, con el paleta rudo, y frecuentemente, para mayor

variedad, con militares alojados. Esto permitía algún pasodoble, toque de trompeta y exhibición de uniformes y de marciales gallardías; todo muy teatral y adecuado a los gustos del auditorio”⁷.

Sin embargo, es éste ya el momento en el que se hace necesario señalar cómo ese reclamo del mundo rural, esta adopción del mundo popular como materia dramática, se encuentra inmersa en aquel otro descubrimiento del folklore en España que, como muy acertadamente nos indica Burke, parecía estar íntimamente ligado a la reivindicación de la periferia, y dentro de ésta, la reivindicación de la más radicalmente diferente al centro, esto es, Andalucía⁸.

La proyección del mundo rural y urbano que encontramos en el Género Chico finisecular entronca, por otro lado, con los cauces estéticos, temáticos, ambientales y arquitectónicos en los que se fundamenta el teatro clásico español⁹, esto es, la visión idílica y privilegiada del mundo rústico y la utilización deliberada del tópico *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*. Ambas convenciones literarias poseen una larga tradición en la escena española que podríamos remontar al siglo XV y que ya encontramos codificada en los géneros subsidiarios previos al nacimiento de la comedia española, en el teatro de Juan del Encina, Lope de Rueda, Lucas Fernández o Gil Vicente. Con la comedia áurea, como ha argumentado Noël Salomon en su libro *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*¹⁰, se logra un espectáculo en el que se ha dignificado desde el punto de vista literario la figura del

⁷ *Origen y apogeo del Género Chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949, págs. 186-187.

⁸ “Del mismo modo, el descubrimiento del folklore en España a partir de 1820 no se inició en el centro, Castilla, sino en la periferia, Andalucía”, en Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza Universidad, Madrid, 1991, pág. 50.

⁹ Ricardo de la Fuente Ballesteros, en su estudio “La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela” en *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, N° 5, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 209-217, pretende “dar cuenta de cómo la zarzuela repite una serie de elementos de la comedia aurisecular –el gracioso, el villano, el travestismo– se inspira en ella y en la época que refleja –refundiciones, zarzuela histórica– o llega, incluso, a retomar elementos arquitectónicos como pueden ser el doble hilo amoroso de amos y criados o la reconversión de la acción del galán o la del criado con valor cómico”. Pág. 209.

¹⁰ Castalia, Madrid, 1985.

rudo campesino, portador inagotable de materiales muy susceptibles para su recreación literaria, en virtud de los pactos ideológicos en los que se sustenta el drama áureo. Buena parte de los conflictos y de la esencia dramática de la comedia lopesca se sustentaba en aquella diversificación de los modos villanos, que prestigiados ahora como materia estética, terminan soportando una significación aristocrática alternativa a las construcciones supragenéricamente diseñadas desde la omnipresencia de la risa y la fiesta. Siguiendo las tesis de Salomon, del villano cómico, torpe y bobo pasamos paulatinamente a otras formulaciones escénicas que venían a incidir en ese proceso de ascenso dramático que nos remitirá a aquella transformación maieística del modelo rústico al modelo aristocrático a través de otros módulos de conductas intermedias alternativas¹¹.

Esta predilección, tanto de la zarzuela grande como del Género Chico, por el mundo rural y del villano, guarda sintomáticas relaciones con diferentes fenómenos literarios. En estas obras, convergen diversos problemas y esquemas estéticos tomados al pie de la letra de la mejor tradición escénica española, que van desde la refunción de la obra clásica: *Doña Francisquita* (F. Romero y G. Fernández Shaw, 1923)¹² y

¹¹ En el teatro áureo Salomon establece una tipología más o menos fija de la figura del villano. A partir del tipo villano cómico ascenderíamos al tipo de villano ejemplar útil, donde ocupa una función dramática esencial el proceso de canonización del campesino. En tercer lugar, se encuentra el tipo villano pintoresco y lírico, cuya manifestación teatral más lograda y significativa la encontramos en los fondos ambientales y festivos de la comedia áurea –procedimiento que adoptará como propio la zarzuela finisecular–. Finalmente encontramos el tipo villano digno, último eslabón del proceso de dignificación literaria del personaje dramático.

¹² *Doña Francisquita*, comedia lírica en tres actos, el último dividido en dos cuadros. Música de Amadeo Vives. Estrenada el 17 de octubre de 1923 en el Teatro Apolo de Madrid. Cfr. M^a José Izquierdo Alberca, *Fernández-Shaw adaptador del teatro clásico español. (Dos zarzuelas basadas en comedias de Lope de Vega)*, Tesis de Licenciatura, inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1981. También de la misma autora, “*Doña Francisquita*” y “*La Villana*”. *Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega*, Fundación Juan March, Serie Universitaria, 199, Madrid, 1983; “*Doña Francisquita*: Lope de Vega de nuevo en solfa”, en *La zarzuela de cerca*, Austral, Madrid, 1987, págs. 131-161; y “De Lope de Vega a Fernández-Shaw: una adaptación a la zarzuela. De *Peribáñez* y el Comendador de Ocaña”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, 1981, págs. 899-907. También puede consultarse el texto presentado por Ricardo de la Fuente de Ballesteros y Fabián Gutiérrez Flórez en la última reunión de la AISO, “De la comedia áurea a la zarzuela: *Peribáñez* frente a *La Villana*”; en dicho estudio los autores nos proponen un esquema de construcción del texto de la zarzuela a partir de la refunción de la obra clásica.

Don Lucas del Cigarral (T. Luceño y C. Fernández Shaw, 1899)¹³ son dos magníficos ejemplos de refundiciones de *La discreta enamorada* de Lope de Vega y de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, respectivamente; hasta la utilización del travestismo escénico –uno de los recursos más y mejor utilizados en el teatro áureo–: *El tambor de granaderos* (E. Sánchez Pastor, 1894)¹⁴ y *La viejecita* (Miguel Echegaray, 1897)¹⁵ pueden servirnos como muestra.

A ello hemos de añadir aquel prestigio literario del mundo rural, perfectamente acuñado en la preceptiva y la práctica escénica de los Siglos de Oro, que se va a traducir en esa “zarzuela pueblerina” como la denomina Deleito y Piñuela, en la que predominará –al igual que en el artículo de costumbres– la descripción de unos tipos, ambientes y paisajes diferenciales, frente a una fábula, mero hilo conductor, con la que dar una continuidad dramática a la sucesión indiscriminada de esos tipos y esas escenas. España aparece, pues, bajo un prisma fundamentado en lo diferente, diversidad que cristalizará, por ejemplo, en obras como *Los baturros* (E. Jackson Cortés, 1888)¹⁶, *El guitarrico* (M. Fernández de la Puente y L. Pascual Frutos, 1900)¹⁷ o *Gigantes y cabezudos* (Miguel Echegaray, 1898)¹⁸ de costumbres aragonesas; *Dolorettes* (Arniches, 1901)¹⁹, *La alegría de la huerta* (E. García Álvarez y Antonio Paso, 1900)²⁰, *Les barraques* (E. Escalante i Feo, 1899)²¹ de ambiente levantino; *Arrope manchego* (Calixto Navarro, 1985)²² o *La*

¹³ *Don Lucas del Cigarral*, música de Amadeo Vives. Estrenada en 1899 en el Teatro Circo París de Madrid.

¹⁴ *El tambor de granaderos*, música de Ruperto Chapí. Estrenada el 16 de noviembre de 1894 en el teatro Eslava de Madrid.

¹⁵ *La viejecita*, música de Manuel Fernández Caballero. Estrenada el 29 de abril de 1897 en el teatro de La Zarzuela.

¹⁶ *Los Baturros*, música de Manuel Nieto. Estrenada en 1888 en el teatro Martín de Madrid.

¹⁷ *El guitarrico*, música de Agustín Pérez Soriano. Estrenada en Zaragoza en 1900.

¹⁸ *Gigantes y cabezudos*, música de Manuel Fernández Caballero. Estrenada el 29 de noviembre de 1898 en el teatro de La Zarzuela.

¹⁹ *Dolorettes*, boceto cómico lírico-dramático de costumbres alicantinas. Música de Amadeo Vives y Quisland. Estrenada en el teatro Apolo de Madrid el 28 de junio de 1901.

²⁰ *La alegría de la huerta*, música de Federico Chueca, estrenada en el teatro Eslava el día 20 de enero de 1900.

²¹ *Les barraques*, música de Vicent Diez Peydró. Estrenada en el teatro de la Princesa de Valencia el 10 de noviembre de 1899.

²² *Arrope manchego*, música de Manuel Nieto. Estrenada en 1895 en el teatro Príncipe Alfonso de Madrid.

manta zamorana (Guillermo Perrín, 1902)²³ de clara inspiración castellana; *El puñado de rosas*²⁴, *La casa de Quirós*²⁵ o *Gazpacho andaluz*²⁶, estas últimas, zarzuelas de costumbres andaluzas con libretos de Carlos Arniches²⁷, en las que incluso una receta de cocina podía servir como motivo dramático y como metáfora convincente del discurso ético que subyace en este tipo de obras, en este caso referido al matrimonio; éste es el ejemplo:

“Tóo matrimonio pa ser felís, tié que ser una cosa asín...
Una cosa asín como er gaspacho andalú.”

A continuación se pasa a describir los ingredientes culinarios y sus efectos en el metabolismo:

“..... Que tenga de tóo revuelto, una mijita e ca cosa. Una chispita e pimienta, si gajito e seboya, er peasito e tomate... es durse, agrió, fresco y sabroso. Alivia la caló, refresca er cuerpo, entona, alegra... y lo que es más pensipá, ¡te quita el hambre, pero no te jarta!”

Para a continuación compararlo con el buen matrimonio:

“..... ¡Pues asín tié que sé er matrimonio! Un poquito e ca cosa. Cariño durse, penitas agrias, el amarguito de los selos, un beso, una lagrimita, un pellisco, una carisia...”²⁸.

Sin embargo, frente a este redescubrimiento en clave dramática de España, pertinazmente circunscrito a la diversidad de escenarios y motivos supuestamente populares y castizos afincados en el agro español y en los barrios bajos, como los hábitats menos expuestos a los

²³ *La manta zamorana*, música de Manuel Fernández Caballero. Estrenada en 1902 en el teatro de La Zarzuela.

²⁴ *El puñado de rosas*, zarzuela de costumbres andaluzas. Música de Ruperto Chapí. Estrenada el 30 de octubre de 1902 en el teatro Apolo.

²⁵ *La casa de Quirós*, farsa cómica sin música. Estrenada en el Teatro Cómico de Madrid en 1915.

²⁶ *Gazpacho andaluz*, pasillo cómico-lírico. Música de Calleja y Lleó. Estrenada el 30 de abril de 1902 en el teatro Cómico.

²⁷ Un estudio muy completo sobre la producción dramática de Carlos Arniches dentro del Género Chico lo tenemos en Manfred Lentzen, *Carlos Arniches. Vom "género chico" zur "tragedia grotesca"*, Kölner Romanistische Arbeiten, Genève-Paris, 1966.

²⁸ *Gazpacho andaluz*, en *Teatro Completo*, Vol. I, Aguilar, Madrid, 1948, pág. 523.

contagios de la civilización moderna, y por tanto más evidenciadores de una también supuesta identidad basada en el reclamo de lo autóctono y una ética diseñada desde el refrendo de una moral institucional aparentemente ingenua, como puede apreciarse en el ejemplo citado²⁹; frente a estos modelos, destacan dos espacios geográficos que se van a imponer como escenarios literarios ciertamente favoritos dentro de las piezas del Género Chico, constituyendo dichos escenarios —como parte de la crítica ha venido apuntando— dos resortes caracterizadores de su propia naturaleza dramática. Nos estamos refiriendo a ese frecuente predominio de Andalucía y Madrid, y dentro de aquélla, Cádiz, como espacios literarios dentro del extenso paradigma de posibilidades en el que se mueve el casticismo de tono popular que exhibe este tipo de obras, reincidiendo muy significativamente en el madrileñismo y andalucismo teatral fin de siglo, como indicábamos con anterioridad³⁰.

Una vez expuestas y analizadas de forma tangencial las diversas soluciones dramáticas por las que opta la zarzuela castiza de color local, convendría preguntarse el porqué de esa peculiar predilección en la que van a jugar un papel de diseño, como intentaremos vislumbrar, razones y conductas de tipo literario, y otra serie de condicionantes de estricto

²⁹ Cfr. Serge Salauin, "El Género Chico, o los mecanismos de un pacto cultural", en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1983, págs. 251-261. Para un enfoque metodológico de este discurso literario cfr. Noël Salomon, "Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española", en *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, págs. 15-39; y Serge Salauin, "Infra-littérature: quelques problèmes théoriques", en *L'infra-littérature en Espagne au XIX^e et XX^e siècles*. Presses Universitaires de Grenoble, 1977, págs. 295-318.

³⁰ Cfr. Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y Andalucismo teatrales" en *Cuadernos de literatura contemporánea*, N^o 9 y 10, 1943, págs. 263-277; también Manfred Lentzen, "Die Madrider Sainetes" y "Die andalusischen und levantinischen Sainetes", en *Op. Cit.*, págs. 38-53 y 54-57 respectivamente.

En este mismo sentido, el crítico catalán José Yxart llama la atención sobre el origen de los autores del teatro por horas, la mayor parte de ellos andaluces o madrileños, y comenta:

"Y un dato notable salta inmediatamente a la vista. De los veinte y tres (sic), una tercera parte son andaluces. Las provincias andaluzas dan por sí solas un contingente mayor de poetas festivos y ligeros, casi improvisadores, que muchas otras regiones de España juntas... Tras estos bizarros descendientes de Boabdil, el mayor número lo componen madrileños y valencianos... Los dos principales grupos, repito, son visibles: andaluces y madrileños". *Op. Cit.*, Vol. II, págs. 81-82.

carácter teatral, que se centrarían esencialmente en la disección de las preferencias de determinados sectores del público, lo que introduciría, desde el punto de vista metodológico, la consideración de los diferentes niveles interactivos de identificación colectiva con el héroe propuesto en el sainete y la zarzuela, pudiendo detectarse algunos roces tangenciales entre los modos de nivelación del villano finisecular –rústico o urbano– y la sistematización de los modelos identificativos propuestos por Jauss en su hermenéutica literaria³¹.

Vamos ahora a intentar dilucidar esas razones literarias que potencian estos paradigmas dentro de la zarzuela “chica” fin de siglo. Y para ello hemos de remitirnos inexcusablemente a la primera formulación teórica y práctica del casticismo como problema literario, ubicada en la transición de la estética ilustrada al apasionamiento romántico, esto es, finales del siglo XVIII y principios del XIX.

El carácter decisivamente reformista de los ilustrados para con la escena española transforma el concepto barroco de teatro, descartándose la dramaturgia áurea desde la teoría, pero no desde la práctica escénica, lo que produce una convivencia violenta entre la arquitectura del discurso dramático (música–loa–primer acto–entremés cómico–segundo acto–segundo entremés–tercer acto–mascarada–baile final) y aquel otro discurso unitario, docente y decente de la dramaturgia teórica ilustrada. Dentro de este conflicto, la obra corta, universo del *turpitud et deformitas* en la semántica del barroco, parece adquirir para sí un estatus diferente caracterizado por aquellas funciones que dignificaban los modos villanos en el teatro serio del Siglo de Oro, al sustituirse este último por el nuevo modelo moratiniano; y ser el entremés “un procedimiento dramático privilegiado para la experimentación, que escapa fácilmente a la rigidez de lo preceptos”³². Si a ello añadimos “el carácter voluntariamente

³¹ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986. Una aplicación de la hermenéutica literaria propuesta en las tesis de Jauss al héroe surgido en la escena menor del siglo XVIII la tenemos en Alberto González Troyano, “Teatro y cultura popular en el siglo XVIII”, en *Draco. Revista de Literatura Española*, Nº 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 193-211.

³² Evangelina Rodríguez Cuadros, “Sobre los entremeses atribuidos a Lope de Vega”, en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honor of John Valery by his Colleagues and Pupils*, Edited by Charles Davis & Alan Deyermond, Westfield College, London, pág. 189.

popular, cuando no claramente casticista, del quehacer literario en el Siglo de Oro"³³, y por tanto también, e incluso más, del teatro, nos encontramos con una sincretización formal, funcional e ideológica en el único espacio en el que le es posible, esto es, la pieza breve. Efectivamente, la tonadilla escénica y el sainete del XVIII son géneros que nos remiten forzosamente a la retórica de la fiesta barroca mediante la superposición de fenómenos puramente literarios y el reclamo de la contemporaneidad de la escena, en el sentido moderno moratiniano.

Con el siglo XVIII, y más concretamente con la Ilustración española, asistimos a una primera atomización de la cultura, entendiéndose ésta como una manifestación de élite en la que se consigna la separación de mundos y esferas que hasta entonces habían convivido de forma simbiótica, lo que va a repercutir de forma muy incisiva en la nueva concepción dramática. Desde la oficialidad el teatro va a intentar desertar de sus propósitos dionisiacos, para ceñirse a los moldes formativos e informativos del racionalismo ilustrado. Con el nuevo modelo dramático se produce un relevo en los personajes centrales de la escena, del villano áureo al burgués refinado y discreto, producto de esa misma Ilustración. Sin embargo, lo que no había sospechado la élite ilustrada era que aquellas actitudes festivas iban a ser absorbidas por el nuevo diseño espectacular que todavía seguía manteniendo la estructura del espectáculo barroco, al insertar en los entre actos piezas escénicas cuya dramaturgia se fundamentaba en el predominio de la fiesta y la transgresión, como hemos señalado con anterioridad; y que paradójicamente van a permitir la presencia de aquel personaje desplazado de la escena neoclásica, dándole un nuevo impulso estético a través de los códigos homodiegéticos que subyacen en el majismo dieciochesco, en el que la dignificación del personaje popular adquiere unas coordenadas y dimensiones insospechadas, producto de un sincretismo entre los diferentes estatus que había ocupado el personaje rústico en la escenografía del Barroco: el bobo apaleado del entremés y el villano ennoblecido y ciertamente aristocrático de la dramática lopesca.

El aplebeyamiento estético y literario al que asistimos en plena Ilustración española no sólo se va a ceñir a los géneros subsidiarios como el sainete; sino que también va a encontrar un curioso aliado en

³³ *Ibíd.*, pág. 179.

los géneros dramático-musicales como la zarzuela nueva y la tonadilla escénica, configurándose a partir de este momento un sólido teatro musical³⁴. En el primero de los casos nos encontramos con un intento de reformar lo que se ha venido denominando zarzuela antigua, de carácter eminentemente mitológico o heroico, y que va a tener en Ramón de la Cruz uno de sus principales cultivadores. La transformación iniciada por el sainetero madrileño consiste en proponernos como figuras principales del discurso escénico y musical personajes de extracción plebeya y escenarios de marcado carácter contemporáneo y costumbrista frente a los inverosímiles motivos míticos de las zarzuelas calderonianas³⁵.

Títulos como *Las foncearraleras* de 1772 con música de Ventura Galván, *Las labradoras de Murcia* de 1769, música de Rodríguez de Hita; o *Las segadoras de Vallecas* de 1768, música del mismo compositor, son suficientemente significativos de las reformas introducidas por el autor³⁶. Sin embargo, va a ser la tonadilla escénica –género surgido en la segunda mitad del siglo XVIII– la fórmula dramático-musical que, conjuntamente con el sainete, va a descifrar su naturaleza literaria a partir de aquella peculiar visión y proyección de la España carolina, centrada en una especial selección de supuestas formas plebeyas, y centrada también en dos escenarios de excepción: Madrid y Cádiz, ciudades que, como estudiaremos posteriormente, proveerán de personajes, escenarios, motivos y verosimilitud la extensa nómina del teatro chico decimonónico³⁷.

³⁴ Cfr. Eduardo Huertas, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, El Avapiés, Madrid, 1989.

³⁵ Vid. Jack Sage, "Calderón y la música teatral", en *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, págs. 275-300; y A. Valbuena-Briones, "La primera zarzuela", en *Rilce. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, IV, Nº1, 1988, págs. 129-137.

³⁶ José Subirá, "En la producción de don Ramón de la Cruz y en la de Comella", en *Variadas versiones de libretos operísticos*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1973, págs. 35-48.

³⁷ Cfr. José María Rivas Pérez, "La tonadilla escénica", en *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*, Cuadernos de la Cátedra Adolfo de Castro, Nº 1, Madrid, 1986, págs. 25-31. También Alberto Romero Ferrer, "De la tonadilla escénica del siglo XVIII al Género Chico", en *Estudio del libreto "Cádiz" como modelo del Género Chico*, Tesis de Licenciatura, inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, enero de 1990, págs. 68-86 según original; del mismo autor: "Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 1 Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 1991, págs. 105-128.

Tanto la zarzuela como la tonadilla, la primera desgajada de su origen cortesano por la irrupción torrencial del género italiano en los teatros del rey, se van a refugiar en el amplio favor del pueblo, convirtiéndose éste en su más poderoso aliado. Sólo así podemos entender los juicios peiorativos de la crítica ilustrada sobre la música teatral, y que quedan sincréticamente expuestos en numerosos textos críticos de Jovellanos, Iriarte o el propio Moratín hijo, del que, a modo de ejemplo, tomamos las siguientes líneas dirigidas a Godoy desde Londres, donde le indica el dudoso estado en el que se encontraba el teatro en España, y dentro de éste, el teatro musical, utopía ilustrada de la obra de arte total:

“La música teatral está, como los demás ramos, atrasada y envilecida; ni es otra cosa en la parte poética que un hacinamiento de frialdades, chocarrerías y desvergüenzas; en la parte musical, un conjunto de imitaciones inconexas, sin unidad, sin carácter, sin novedad, sin gracia, sin gusto”³⁸.

Esta cita evidencia el desvío de las clases selectas de la sociedad ilustrada; circunstancia que volverá a repetirse en la intelectualidad contemporánea al sainete finisecular.

La evocación de lo supuestamente popular, que detectamos en estas piezas, se encuentra mediatizada por el dictado de la verdad; una verdad mediatizada a su vez por el aquí y el ahora, inequívocos referentes de las nuevas consignas moratinianas, por muy paradójico que pudiera resultarnos. Una verdad, por otro lado, que tan sólo se circunscribía a unos espacios acosados por la novedad y la vida cosmopolita que traía consigo el europeísmo de la Ilustración, criterio, por lo demás, difícilmente aplicable al resto de la nación, marcándose con ello, aún más si cabía, la necesidad de una diferenciación supuestamente autóctona que recurriera a la exaltación literaria de todos aquellos elementos que pretendían desterrarse de la escena. El discurso de la fiesta con todos sus elementos excepcionales se convierte en uno de los referentes plásticos de esta afirmación,

³⁸ Una mayor información sobre estas controversias en José Subirá, “El folklore musical de la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo”, en *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, Núms. 15-16, CSIC, Madrid, 1972, págs. 135-234. También Alberto Romero Ferrer, “Un ataque a la estética de la razón...”, *Op. Cit.*

conjuntamente con los códigos de honor y honra calderonianos, elementos todos que habían sido proscritos desde las rigurosas y ascéticas preceptivas neoclásicas. Lo significativo de todo ello, respecto al objeto de nuestro análisis, es comprobar cómo estos problemas se canalizan literariamente ceñidos siempre a dos espacios que no se correspondían con la normalidad del país. Por otro lado, y como ha estudiado Julio Caro Baroja³⁹, nos encontramos ante dos reacciones que guardando la afinidad de propósitos anteriormente citada, también presentan diferentes matices en cuanto a las perspectivas que en uno y otro caso subyacen, y que son mucho más perceptibles en la recreación de la que son objeto en las piezas del Género Chico. Pero en la génesis del debate escénico sobre el casticismo, también juegan un papel determinante las referencias y el reclamo del exotismo propio de la moda rococó. En este sentido las palabras de Pérez de Ayala al respecto pueden sernos muy reveladoras para una valoración equiscente del problema:

“... el gitanismo es uno de los ingredientes esenciales de lo castizo. Otro ingrediente esencial es el versallismo. El casticismo a la moda es maridaje de dos influencias exóticas”⁴⁰.

Y llegado es el momento de preguntarnos cuáles son los entornos más sometidos a la influencia del lujo exótico en el dieciocho español. La respuesta al conflicto nos viene dictada desde el análisis socio-político de la realidad española, que tiene en Madrid y Cádiz los dos ejes más emblemáticos de la cultura, la política y la economía de la España de la Ilustración. No es, pues, casual ni fortuito que aquellas nuevas modalidades de la escena breve tuvieran un sintomático cultivo en estos espacios; que vendrían a reforzarse literariamente por otros fenómenos extraliterarios, que tendrían una enorme repercusión en la génesis de la zarzuela histórica, anclada selectivamente en la guerra napoleónica como un escenario verosímil para el realce, mediante el contraste, de las formas plásticas de una España costumbrista. Con la Guerra de la Independencia, al pensar en una presencia extranjera en

³⁹ *Temas castizos*, Istmo, Madrid, 1980.

⁴⁰ Ramón Pérez de Ayala, *Las Máscaras. II*, en *O.C.*, Vol. III, Aguilar, Madrid, 1966, pág. 294.

España, pocas ocasiones se nos ofrecen tan evidentes como estos momentos para señalar y legitimar, tanto ideológica como literariamente, el reclamo de determinadas formas populistas, como plataformas en las que sustentar una supuesta españolidad. Y son precisamente las ciudades de Cádiz y Madrid aquellas de las que ha perdurado una imagen literaria más nítida de la Ilustración y la ambivalente presencia violenta del francés en la Península, convirtiéndose en espacios en los que con mayor verosimilitud se podían situar los formulismos y rituales reivindicativos y atávicos de lo castizo.

Junto al papel decisivo que va a desempeñar el XVIII español en la configuración externa de estos dos modelos del Género Chico, no podemos dejar de mencionar otro de los fenómenos que más intensamente van a señalarnos el hecho diferencial español y que tiene su origen en el resto de Europa. Ese singular fenómeno se refiere, precisamente, a que en muchas ocasiones la visión típica y tópica viene impuesta por la mirada selectiva del foráneo, y no podemos olvidar cómo toda la península ibérica, por razones bastantes obvias, se convierte en el punto de mira del viajero y del romántico que contemplaban España como aquel pueblo salvaje –estos villanos rústicos de la zarzuela– que había sido capaz de hacer frente y vencer al mito napoleónico, subyugador de Europa. En este último supuesto el modelo gaditano, a partir fundamentalmente de la proyección política de la Constitución del 1812, es un punto de referencia obligada para el escritor del Romanticismo⁴¹.

Posteriormente el peso del costumbrismo romántico, primero, y contemporáneo al “teatro por horas” después, que, de modo reiterado recurría a los mismos escenarios, a través de figuras como Mesonero Romanos, Fernán Caballero, Valera, Estébanez Calderón o Alarcón, continúa reforzando el modelo madrileño y el andaluz, lo que de forma muy pertinente pesará en la zarzuela decimonónica en el momento de efectuar la elección de un escenario u otro y privilegiarlo como modelo sincrético.

⁴¹ Cfr. Alberto González Troyano, “Anales para una lectura plural: memoria, historia y ficción en el Cádiz de las Cortes”, en *Gades*, N° 16 (Número extraordinario CLXXV aniversario de la Constitución de 1812), Diputación Provincial de Cádiz, 1987, págs. 383-396.

Hasta aquí hemos venido rastreando cómo a partir de la Ilustración se recurría a unos escenarios capaces por sí solos de situarnos en una determinada atmósfera en la que se cumplían los rigores de una proyección castiza de la realidad española, que se verá potenciada, de un lado, por fenómenos de ambiguo carácter ideológico; y de otro, por motivaciones estrictamente literarias y estéticas. Es el momento, pues, de centrarnos en los textos en los que encontramos estas dos ambientaciones, para comprobar hasta dónde llega el alcance y la prioridad de ambos escenarios, como exponentes indiscutibles del casticismo en sus formas de arrabal.

Respecto al madrileñismo del Género Chico, conviene apuntar el consenso de los pocos historiadores y críticos del teatro musical español decimonónico, que ven en él un rasgo apriorístico de su arquitectura dramática, conformando incluso un subgénero dentro de aquél⁴².

Se ha señalado, incluso, cierto clasicismo del género insistiendo especialmente en la unidad de espacio, referida a Madrid, viéndose la utilización de otros escenarios o motivos geográficos como un síntoma inequívoco de su decadencia. Fernando Vela, en un artículo aparecido en *Revista de Occidente* ⁴³, insiste en el afincamiento del Género Chico en la vida de la corte, y nos señala un sintomático fenómeno en el que convergen realidad y ficción, y en el que quedan sintetizados los pactos estéticos e ideológicos en los que se sustenta la dramaturgia del casticismo:

“El Madrid de aquellas fechas tenía una vida pobre y angosta, pero plena en el sentido de henchida de su propio estilo. El madrileño no se aburría, no anhelaba ver otros países, no necesitaba evadirse a países fantásticos en el Clavileño de su butaca; le bastaba Madrid y su vida. Se sentía completamente a gusto en su angostura. El contorno no le oprimía porque era su propia piel. Había miserias, desdichas, desgracias, catástrofes, pero muchas veces no hay relación entre las estadísticas de hechos penosos y el sentimiento vital. En el balance, aquella época de Madrid resultaba en definitiva feliz. Como ha dicho

⁴² Andrés Amorós, “El teatro musical: La Zarzuela y el Género Chico”, en *Luces de Candilejas*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1991, pág. 96.

⁴³ “El Género Chico”, en *Revista de Occidente*, septiembre de 1965, págs. 364-369.

Ortega, en esos tiempos *Madrid estaba absorto en sí mismo, vivía su propio jugo: se nutría de su propia existencia, gozaba de sí mismo y, hay que decirlo, se relamía a sí mismo*. Entonces se originó la frase *De Madrid al cielo*, porque superior a la vida madrileña no se concebía más que la beatitud celestial, y aun en el cielo se quería *una ventanita para seguir viendo a Madrid*. EL GRAN PLACER DE MADRID ERA VERSE. En la *cuarta de Apolo*, la obra no importaba en definitiva. El *todo Madrid* que asistía a aquella sección teatral gozaba el placer de ver al *todo Madrid*. Diríamos que gozaba con ver a todo Madrid viéndose, y aún más; cerrando el rizo, diríamos que gozaba de verse gozando viéndose, lo que ya es una completa oclusión en sí mismo”⁴⁴.

Este es el marcado sentido casticista de piezas como *La Revoltosa* (J. López Silva y C. Fernández Shaw, 1897), *Agua, azucarillos y aguardiente* (M. Ramos Carrión, 1897), *La Gran Vía* (F. Pérez González, 1886) o *La Verbena de la Paloma* (Ricardo de la Vega, 1894), por detenernos en los títulos más conocidos para el gran público⁴⁵. Y hasta tal punto esta presentación de la realidad madrileña finisecular, en la que un estudio más profundo detectaría evidencias naturalistas, se encuentra observada minuciosamente; y con posterioridad tipificada, que la galería de tipos que nos propone supera con mucho los muestrarios de la dramaturgia ínfima de los Siglos de Oro; conformando de esta manera toda una galería de construcciones fijas que bien podrían derivar de aquellas otras diseñadas desde la visión madrileñista que encontramos en la creación teatral de Lope⁴⁶.

Convendría detenernos, ahora, dentro del análisis del madrileñismo en los factores que evidencian un cierto naturalismo del género, señalado ya por el crítico Yxart que veía, por ejemplo, en *La Verbena de la Paloma* síntomas inequívocos de “lo que diez años atrás

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 368.

⁴⁵ Dos estudios literarios sobre zarzuelas madrileñas en Alberto Castilla (Mount Holyoke College), “Significación estética y social de *La Gran Vía*”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977), Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, págs. 172-175; y Mercedes Lago Martín, “*Agua, azucarillos y aguardiente*: un pasillo de verano y su entorno”, en *La zarzuela de cerca*, *Op. Cit.*, Págs. 101-127.

⁴⁶ Cfr. José Bergamín, “Vida y milagros del “Género Chico”. Preludio para un libro futuro”, en *Una España peregrina*, Al-Borak, Madrid, 1972, págs. 116-117.

llamaban los naturalistas franceses: *une tranche de vie*, llevada al teatro"⁴⁷. Para el autor, la absoluta objetividad del espectáculo escénico español, sólo se encontraba en el sainete. Y habría aquí que preguntarse sobre la posibilidad de un hipotético naturalismo escénico, centrado preferiblemente en la proyección de un Madrid determinado, en función de la indiscutible legitimidad del naturalismo francés más radical surgido de la colaboración entre el propio Zola y el compositor Alfred Bruneau, quien puso música a libretos de aquél; cuando podemos observar curiosas líneas y perspectivas coincidentes entre ambos fenómenos dramático-musicales. La ópera naturalista francesa proyecta una imagen de París centrada en los rigores doctrinales del nuevo credo literario; el Género Chico centra su objeto de análisis artístico en la clase social más baja y en los hábitats que le son propios: las afueras de Madrid, el Manzanares o los patios de vecindad.

Estas podrían ser algunas de las líneas de análisis suscritas desde las expectativas literarias que nos ofrece el paradigma madrileño, que no siempre coincide con el resto de los modelos costumbristas que alberga el Género Chico.

En plena convergencia con el fenómeno madrileño nos encontramos con el modelo andaluz en el que son otras las motivaciones de estricto carácter literario las que priman en la arquitectura dramática del sainete finisecular. Con anterioridad hemos perfilado el posible papel desempeñado por Andalucía en el descubrimiento de lo popular y los motivos de prestigio literario que pesaban sobre este singular escenario, intrínsecamente vinculado con los resortes del casticismo del litoral, hábilmente desarrollado por Arniches y de forma mucho más importante por los hermanos Álvarez Quintero, insaciables proveedores de libretos de zarzuelas y sainetes⁴⁸.

⁴⁷ José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. II, pág. 112. José Carlos Mainer plantea la posibilidad de encontrar dentro de este teatro corto un cierto naturalismo moral, que se reflejaría en muchos de los conflictos argumentales de los sainetes, aunque siempre desde un planteamiento muy rudimentario. En otras palabras, ¿asume Julián, uno de los personajes populares de *La verbena de la Paloma*, una relativa conciencia de clase frente al burgués, representado en el personaje del boticario Don Hilarión? (*La Edad de Plata 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 161-162)

⁴⁸ Cfr. Manfred Lentzen, "Die andalusischen und levantinischnen Sainetes", en *Op. Cit.*, págs. 54-57.

Sin embargo dentro de las posibilidades que ofrecía el paradigma Andalucía, encontramos una en la que van a coincidir prácticamente todos los resortes literarios del Género Chico; nos estamos refiriendo al modelo gaditano.

Efectivamente, asistimos ahora a una confluencia de motivaciones y aspectos, que por distintas circunstancias permanecían adscritos a determinada imagen de la ciudad, perfectamente codificada a partir de la Guerra de la Independencia; y que sugería unas posibilidades de recreación dotadas de una verosimilitud que no se encontraba en otros posibles escenarios. Esto es, en la ciudad convergen una serie de rasgos nada despreciables para su inclusión poética en el género. Son muchos los referentes literarios que sobre la ciudad permanecían en plena vigencia en el ambiente fin de siglo; y que se reforzaban por el doceañismo en el que había sentado sus bases el ciclo liberal tanto en la ideología social como política, vigente aún en esta época.

Pero no todo es proyección y prestigio del pasado, del que por cierto escasas huellas han permanecido, sino que también podría rastrearse cierta tradición sainetera de la ciudad, evidenciada desde el siglo XVIII con la obra de González del Castillo y sobre la que, en los últimos años, se están realizando diversas aportaciones tanto en el terreno de la recuperación casi arqueológica de textos y la reconstrucción de carteleras gaditanas, como en el de la interpretación crítica y textual de este tipo de manifestaciones que parecen tener un singular cultivo en la ciudad⁴⁹.

⁴⁹ En este sentido se han iniciado varias líneas de investigación en la Universidad de Cádiz dentro del Departamento de Literatura Española, lo que ha cristalizado en varias memorias de Licenciatura y tesis doctorales en curso de realización. También recientemente se ha publicado una edición de cinco sainetes inéditos gaditanos del siglo XIX, recopilados por R. Martínez de la Biblioteca Municipal "Celestino Mutis", de un total de veinte piezas escritas muy probablemente entre los años 1805 y 1835; y que en su día fueron recuperadas por Adolfo de Castro, uno de los escasos estudiosos de la escena menor gaditana moderna y contemporánea: *Teatro inédito gaditano del siglo XIX. Cinco sainetes*, Silex, Madrid, 1990. Dentro de esta misma línea de rescate e interpretación textual de cierta tradición sainetera de la ciudad será objeto de publicación próximamente la Tesis Doctoral de José M^a Salas Valldaura sobre la obra de Juan Ignacio González del Castillo. Sobre la pervivencia del sainete decimonónico gaditano se recoge en la presente edición un estudio sobre la producción sainetera de José Sanz Pérez. Sobre el teatro menor de Javier de Burgos puede consultarse la monografía de Eduardo Benot, *Estudio acerca de los sainetes de Javier de Burgos*, Madrid, 1893; y mi memoria de licenciatura, *Op. Cit.*; para un catálogo de dramaturgos menores gaditanos del siglo XIX cfr. Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario de escritores gaditanos*, Diputación Provincial de Cádiz, 1973; y Francisco Cuenca, *Teatro Andalúz contemporáneo*, Vol. I: *Autores y obras*, Maza, Caso y Cía, La Habana, 1937.

Por otro lado, no debemos extrañarnos que zarzuelas tan pertinentes, como *La Revoltosa* (1897) o *¡Al agua, patos!* (1888), se deban a libretistas de origen gaditano como Carlos Fernández Shaw (1865-1911)⁵⁰ o José Jackson Veyán (1853-1939), respectivamente, proveedores incansables del Género Chico con una extensa nómina de obras que constituyen una parte muy importante de la historia externa e interna del teatro corto decimonónico.

A su vez, a este catálogo incompleto de saineteros gaditanos afincados en Madrid, donde conocieron el éxito y donde sus obras se estrenaron, hay que añadir otro catálogo aún por hacer y posiblemente no menos significativo, de autores que desarrollaron su actividad literaria en su ciudad natal, aprovisionando con cierta regularidad los escenarios gaditanos con obras del llamado Género Chico, cuyas piezas se insertaban dentro de aquella alternancia arquitectónica de la escena española que permitía la mezcla y el fuerte contraste entre lo cómico y lo serio; o bien en funciones por horas. Nombres como Francisco Sánchez del Arco, José Sánchez Albarrán, José Sanz Pérez o Víctor Caballero y Valero pueden servirnos para ilustrar esta faceta desconocida de la actividad teatral gaditana⁵¹.

Una vez justificada, o mejor dicho, intuita más o menos la pertinencia de la ciudad de Cádiz en la configuración del sainete finiseccular, último peldaño del sainete como género histórico en el teatro español –hipótesis defendida por la Prof. Espín Templado⁵²– convendría detenerse en un análisis del espacio gaditano como motivo y marco literario de esta dramaturgia menor.

En este sentido, el espacio gaditano ya se encontraba perfectamente construido para una localización coherente y verosímil del casticismo literario; gracias a aquel ajuste de actitudes sociales que se habían dado en la ciudad en plena Ilustración y que habían tenido

⁵⁰ Cfr. Guillermo Fernández-Shaw, *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)* Gredos, Madrid, 1969. Incluye esta monografía un completo catálogo sobre su producción dramática, así como un apéndice discográfico y televisivo.

⁵¹ La obra de estos autores puede encontrarse en la colección "Galería dramática gaditana", Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, Cádiz, años 1846-47-48-49 y 50.

⁵² Cfr. su estudio "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español". *Op. Cit.*

una sintomática repercusión literaria durante todo el siglo XIX⁵³. La ciudad de Cádiz, pues, bien podría jugar desde el punto de vista de la arquitectura literaria un papel y una función muy afines a los modelos urbanos y sociales en los que se han cimentado los entornos y los espacios propuestos en *La Celestina* o *La Regenta*, salvando, claro está, las distancias cronológicas y genéricas, construyendo unos perfiles prototipos de los siglos XV y XIX respectivamente. Cádiz podría ser el prototipo válido de la Ilustración; y un prototipo también de ese “repliegue *casticista*” que afecta a toda la vida española del Dieciocho. Y lo curioso de todo este alambicado fenómeno es cómo se va a proyectar literariamente. Esto es, no se va a refugiar en los géneros prestigiados y defendidos desde las ortodoxias ilustradas, sino que por el contrario adoptará para sí, los formatos discursivos que habían sido rechazados por aquellas élites intelectuales desde la teoría preceptiva y también desde la novísima concepción del escritor como hombre público y que, incluso durante el Barroco, habían soportado, aunque con otro tipo de connotaciones, los calificativos de infra-literatura y sub-literatura; nos estamos refiriendo al sainete y los géneros ínfimos, sistemas dramáticos que se correspondían con unos espacios escénicos libres de toda convención durante la época áurea que no fuera el predominio supragenérico de la risa y la fiesta, desde una óptica estrictamente rabelaisiana del mundo⁵⁴; lo que desde el punto de vista de la creación literaria motiva conductas dramáticas y estéticas más experimentales al carecerse de un corpus teórico-preceptivo y un prestigio que moldeara *a priori* las conductas y los resultados últimos de esta escena privilegiada para el experimento y la innovación.

Al adentrarnos en la escena menor finisecular comprobamos cómo viene a repetirse de forma más o menos sistemática aquel espacio y ambiente gaditano, potenciado inexcusablemente a raíz de la Guerra de la Independencia. Efectivamente, al adentrarnos en los textos podemos destacar cómo una de las fuentes más recurrentes del Género Chico es la invasión napoleónica y el liberalismo gaditano. Este paradigma, que

⁵³ Vid. Alberto González Troyano, “*Los majos de Cádiz* de Armando Palacio Valdés”, en *Cádiz en la narrativa*, Cátedra “Adolfo de Castro”/Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1986, págs. 29-39.

⁵⁴ Para un análisis de las claves de cultura cómica popular cfr. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.

ya había sido objeto de un análisis narrativo en los *Episodios* galdosianos entre otras muchas recreaciones literarias⁵⁵, se convierte ahora en una codiciada convención dramática del sainete finiseccular. La ciudad gaditana, baluarte de la resistencia frente al francés, se convirtió, con afortunada frase, en síntesis de España; y todo ello servirá como marco propicio para la exaltación o para legitimar dramáticamente la exposición de unos tipos y unas costumbres que parecían encontrarse en un paulatino pero peligroso estado de extinción; y que el género va a actualizar mediante la primacía del discurso de la fiesta, resaltando unos de sus componentes más relevantes: la música.

El autor que de una forma más continuada e innovadora proveerá a la escena del “teatro por horas” de costumbres gaditanas es el sainetero Javier de Burgos (1842-1902), nacido en el Puerto de Santa María⁵⁶.

De su perfil biográfico nos interesa destacar su decidida vocación periodística, lo que sin duda ejercerá una notable influencia en la construcción esquemática de sus sainetes. Así, de 1863 a 1865 fue redactor de *El Contemporáneo* de Madrid; y de 1866 a 1868, director de *La Palma de Cádiz*. También se dedicó a la política, llegando a ocupar un cargo de oficial en el Gobierno Civil gaditano, tarea que alternó con su otra vocación literaria en la que muy pronto logró hacerse con un lugar importante como abastecedor de los teatros por horas, donde destaca especializándose en sainetes de costumbres gaditanas. Otro aspecto que nos interesa destacar es la asidua colaboración con otros escritores que también se encuentran adscritos a la escena menor decimonónica: Pina Domínguez, Tomás Luceño, José Carmona, Calixto Navarro; formando lo que se ha querido ver curiosamente, y en cierto sentido, como la otra Generación del 98, la generación del Género Chico:

“Una generación entera de escritores y músicos trabajó, por así decir, en equipo, con una continuidad y una solidaridad pocas veces registradas. Ocupaba el género chico en su mejor decenio –1890 a 1900– once teatros madrileños y en ese período se

⁵⁵ Vid. el estudio de González Troyano “Anales para una lectura plural...”, *Op. Cit.*

⁵⁶ Para una información biográfica sobre el sainetero gaditano Javier de Burgos véase Francisco Cuenca, *Op. Cit.*, págs. 68-73; José Yxart, *Op. Cit.*, Vol. págs. 63-64 y Vol. II, págs. 106-123; y Manuel Ríos Ruiz, *Op. Cit.*, págs. 34-36.

estrenaron 1.500 obras. Músicos y escritores se intercambiaban, y si un compositor ponía la música al libreto de un autor que después se aliaba momentáneamente a otro músico, éste a su vez también pasaba a ser el compositor de otro autor. Las parejas se deshacían y rehacían constantemente como si –o porque– el fondo de donde procedían sus obras fuese propiedad común de todos”⁵⁷.

Como hemos indicado anteriormente, la originalidad de nuestro autor consiste en haber introducido, dentro de la estética casticista de esta dramaturgia corta, la posibilidad de situar con precisión y acierto los personajes y la atención de los públicos afincados en la capital en otro espacio diferencial, el espacio gaditano; utilizando para ello adecuadamente todos esos resortes y recursos sancionados por la tradición sainetera y el prestigio literario de la ciudad, elementos que hemos venido diseccionando a lo largo de estas líneas.

De su extensa producción dramática⁵⁸, vamos a centrarnos en aquellos textos que tienen como objeto literario la ciudad; espacio que

⁵⁷ Fernando Vela, *Op. Cit.*, pág. 364.

⁵⁸ Proponemos ahora un catálogo de su producción dramática por orden alfabético: 1. *Aguas minerales*, 2. *Aguas y cuernos*, 3. *¡A Sevilla por todo!*, 4. *El asistente Fortuna*, 5. *Astronomía popular*, 6. *El bergantín adelante*, 7. *La boda de Luis Alonso o La noche del encierro*, 8. *Boda, tragedia y guateque o El difunto de Chuchita*, 9. *La boronda*, 10. *Cádiz*, 11. *Cádiz a vista de pájaro*, 12. *La calumnia*, 13. *Candidita*, 14. *Carmelo*, 15. *El censo de población*, 16. *El clown bebé*, 17. *Los cómicos de mi pueblo*, 18. *¡Cómo está la sociedad!*, 19. *La conquista de un papá*, 20. *Cuidadito con los hombres o El merendero de la Pepa*, 21. *Las cursis burladas*, 22. *La del principal*, 23. *¡De verbena!*, 24. *Los dos amores*, 25. *De Cádiz a Sevilla*, 26. *¡Eh!, a la plaza y ellos y nosotros*, 27. *La familia de Sicur*, 28. *Fiesta Nacional*, 29. *La futura de mi tío*, 30. *Los gatos pardos*, 31. *La gente de pluma*, 32. *La gente de rompe y rasga*, 33. *Go-gó*, 34. *Las grandes potencias*, 35. *El grito de la Independencia*, 36. *Los hijos de Hungría*, 37. *¡Hoy sale, hoy!*, 38. *I ditettanti*, 39. *Juan Pitón o El rey de los matadores*, 40. *Justicia baturra*, 41. *La llama errante*, 42. *Maese Eli*, 43. *Magia Blanca*, 44. *Manolita*, 45. *Mientras viene mi marido*, 46. *Las mujeres*, 47. *El mundo comedia es o El Baile de Luis Alonso*, 48. *El niño castizo*, 49. *El novio de Doña Inés*, 50. *Nuestro prólogo*, 51. *Pavo y turrón*, 52. *El pobrecito príncipe*, 53. *Política y tauromaquia*, 54. *¿Qué te quieres apostar?*, 55. *Restaurant de las tres clases*, 56. *Sobre todas las cosas*, 57. *Trafalgar*, 58. *La tragedia del Calvario*, 59. *La tragedia en el mesón o Los dos contrabandistas*, 60. *Tres visitas oportunas*, 61. *Una aventura en Siam*, 62. *Una noche buena*, 63. *Una noche de verbena*, 64. *Un novio campanólogo*, 65. *Los valientes*, 66. *La ventera de Medina*, 67. *El vil metal*, 68. *Las visitas*, 69. *La vuelta a Cádiz en sesenta minutos...*

no sólo servirá de soporte a sainetes de estricto carácter castizo y costumbrista, sino también a revistas, juguetes cómicos y zarzuelas históricas, todos subgéneros de la escena menor de fin de siglo.

Dentro del historicismo gaditano, Javier de Burgos escribe dos zarzuelas *Trafalgar* (1891) y *Cádiz* (1887)⁵⁹ ambas obras, cuyos comentarios musicales se deben a Jerónimo Jiménez y a Chueca y Valverde respectivamente, evidencian y acreditan un marcado carácter casticista, construido a partir de la anécdota y la reivindicación aparentemente fotográfica de las gentes de los barrios populares de “la Viña” o “el Matadero”, propuestos en esta dramática corta no subsidiaria, a través de unos formatos construidos funcionalmente bajo las coordenadas de una identificación admirativa y simpatética, como ese héroe colectivo protagonista absoluto de la escena “chica” finisecular, afincada en la proyección teatral de la imagen napoleónica del espacio urbano, reducido sintomáticamente –de acuerdo con los rigores de la poética casticista– a esos barrios donde de forma más intensa se han desplegado los resortes más distintivos, más propios; y se ha intensificado el cultivo de lo castizo y aquella autocontemplación que ya habíamos señalado en el caso de sainete madrileño, y que identifica ahora funcionalmente las conductas del personaje colectivo, que recae sobre el coro, y los márgenes del espacio en el que habita, para dar lugar así a un paisaje épico representado por la figura colectiva del “barrio”, provisto de todos sus atributos tribales mitificados, en virtud de aquella admiración deíctica que caracterizaba a determinados grupos de la sociedad española de la época⁶⁰; veamos un ejemplo:

⁵⁹ La inclusión de *Trafalgar* y *Cádiz* en la nómina del Género Chico ha sido discutida en varias ocasiones por tener ambas zarzuelas dos actos. Sin embargo, más que cuadros históricos se trata de dos sainetes desarrollados que fijan su atención dramática en el costumbrismo castizo de color local. Un análisis de los criterios utilizados para la inclusión del libreto *Cádiz* en el género puede consultarse mi Tesis de Licenciatura, *Op. Cit.*, págs. 151-202 según original.

La zarzuela *Trafalgar* fue estrenada el 20 de diciembre de 1890 en el Teatro Principal de Barcelona; *Cádiz* lo fue el 5 de noviembre de 1886 en el Apolo madrileño.

⁶⁰ “...la mitificación de un argot y de unos comportamientos distintivos casi tribales cuyos límites los marca el barrio o aun el patio de vecindad.” (José Carlos Mainer, *La Edad de Plata. Op. Cit.*, pág. 161. Cfr. también Joachim Tenschert, “El personaje colectivo”, en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 19-26.

-
- CORO El barrio de la Viña
y el matadero,
van a ser el asombro
del mundo entero.
¡Ay, qué fatigas tengo
de que entren pronto
los francesitos,
pa que los desengañen
los gitanitos!
Ay, que fatigas tengo
de que entre pronto
don Napoleón,
pa que reciba en Cádiz
la Extremaunción
- MAJAS Cuando vea el extranjis los clisos que tienen las
gaditanas
- MAJOS No se acuerdan que llevan encima los sables y las
cananas.
- MAJAS Y si luego se fijan en nuestros pinreles y en el andar.
MAJOS De seguro no saben los pobres gabachos ni disparar.
- TODOS ¡Arsa y olé, ay qué pronto vamos a hablar francés!
chipén!
¡Olé y olá, si es que lo permite su majestad!
- MAJAS Con el chariparé, con el pampirulí, con el pampirulero.
MAJOS ¡Ay, qué chasco tan grande se van a llevar esos
extranjeros!...
- MAJAS Con el chariparé, con el pampirulero
y el pampirulín...
- TODOS Si lo piensan un poco
ellos ¡qué han de venir!
Ta, ta, ta, ta, ta, ta.
(Acompañando con golpes en el suelo)
El barrio de la Viña, etc.

Con el chariperi
con el charipón,
¿qué hace que no viene
ese fanfarrón?⁶¹

Otros libretos de Javier de Burgos repiten el esquema revisteril utilizado en *La Gran Vía*; es el caso de *Cádiz a vista de pájaro* (1868) o *La vuelta a Cádiz en sesenta minutos* (1877), el modelo de la zarzuela de viajes: *De Cádiz a Sevilla* (1878); o el formato del juguete cómico-costumbrista: *La familia de Sicur* (1899)⁶².

Sin embargo, dentro de su ingente producción de zarzuelas y sainetes, destacan dos libretos cortos que tanto por motivos de estricta naturaleza dramática como por las condiciones que rodean su estreno y la fortuna que han tenido en las posteriores antologías del Género Chico, pueden testimoniarnos todos los resortes que operan funcionalmente en las estéticas casticistas que exhiben buena parte de las obras que englobamos en la denominación de "Género Chico". Se trata de la minisaga de Luis Alonso: *El baile de Luis Alonso* (1890) y *La boda de Luis Alonso* (1897); textos cuya historia externa pasamos a comentar a continuación.

El primero de estos sainetes se va a estrenar como un simple fin de fiesta, después de la función principal: *Lo sublime en lo vulgar*, dramón de Echegaray. E inmediatamente, como nos cuenta Deleito y Piñuela, la crítica reaccionará resaltando "lo clásico de su factura, la maestría de aquel cuadro, que, según frases de *El Imparcial*, está rebosando color, exactitud y movimiento, dibujado, con cuatro rasgos, como Goya"⁶³. Años después el compositor Jerónimo Jiménez, también gaditano, le pondrá música; y la obra se estrenará en el teatro de la Zarzuela el 27 de febrero de 1896 con la denominación definitiva de sainete lírico. El éxito

⁶¹ Javier de Burgos, *Cádiz*, Episodio Nacional Cómico-Lírico-Dramático (2 actos, divididos en nueve cuadros, en verso) 7ª ed. Arregui y Aruej, editores, Madrid, 1897. Escena IX, cuadro segundo, "Volaverunt", primera parte, págs. 33-34. Otra edición del libreto en Antonio Valencia, *Cádiz*, en *El Género Chico. Antología de textos completos*, edición y estudio preliminar de..., Taurus, Madrid, 1962, págs. 153-211.

⁶² *La familia de Sicur*, música del también gaditano Jerónimo Jiménez. Estrena en el Apolo en 1899.

⁶³ *Orígen y apogeo del Género Chico*, Revista de Occidente, Madrid, 1949, pág. 369.

y la trascendencia de la obra fueron tales que animó a los autores, libretista y músico, a dar una nueva ocasión a los mismos personajes y a aquel seductor ambiente gaditano, con un nuevo sainete lírico: *La boda de Luis Alonso* donde se repite el mismo esquema dramático y el incondicional aplauso del público⁶⁴.

Del análisis de ambos libretos, se comprueba la apenas inexistente acción dramática y la primacía de unos personajes tipos y unos espacios marcadamente repetitivos, rasgo propio de un género normativo, y cuya referencia será siempre de un lado el pretexto para la burla y la risa; y de otro el testimonio o el exponente más o menos consensuado de un costumbrismo andaluz que hacía bastante tiempo se había amparado en las claves dramáticas del teatro por horas y la zarzuela decimonónica, a partir de unos rasgos y comportamientos dramáticos que funcionaban con los mismos resortes que operaban en el teatro cómico breve de los siglos XVI y XVII; esto es, un elenco de máscaras y bufones más o menos pertinentes desde la estructura y naturaleza literarias de aquellas dramaturgias sincréticas y abreviadas, un lenguaje polifónico que venía operando en un doble plano: la alternancia de varias hablas sobre la escena y el discurso contestatario desde el punto de vista estético e ideológico, enfrentado a los rigores de la oficialidad; y en último lugar, la estructura de burla y desfile, sobre un paisaje diseñado también desde aquellas vacaciones morales que se presuponen de la morfología interna de los géneros dramáticos cortos desde el Renacimiento⁶⁵.

Sin embargo, a todos estos elementos claves de la escena subsidiaria del Barroco, hemos de añadirles otros tantos factores más acordes con las líneas del costumbrismo romántico que tenía en la escena y en la descripción fisiológica del tipo sus dos núcleos

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 375.

⁶⁵ Eugenio Asensio elabora una sugerente hipótesis sobre la ascendencia y la naturaleza dramática del entremés como género literario, evidenciando el carácter de "vacaciones morales" que se desprende de su convivencia simbiótica con la obra seria dentro del discurso espectacular del Barroco, en el que se alternan sistemáticamente el mundo de lo oficial y su transgresión a través de los géneros subsidiarios de la escena. Todo ello en *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971. Una bibliografía actualizada sobre estos temas en el "Estudio preliminar" a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* de Javier Huerta Calvo (ed.), Taurus, Madrid, 1985, págs. 83-94.

primogénitos, de acuerdo con los sistemas que habían instaurado las revistas románticas a partir fundamentalmente de 1841, año en el que se consolidan los modelos importados, y que cristalizarían en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1847)), paradigma del género. El resultado de esta simbiosis de factores, modas y aspectos tan contradictorios y de naturaleza literaria tan heterogénea, cuando no enfrentada, es un sainete que paradójicamente venía a desertar deliberadamente de aquellas funciones carnavalizadoras de la escena, para convertirse así en un poderoso aliado de los discursos de la oficialidad⁶⁶.

Y es precisamente en la retórica del casticismo donde se pueden detectar los factores que impulsan este nuevo sincretismo ideológico y formal del teatro corto decimonónico en el que, a raíz, en primer lugar, de la atomización de mundos que hasta la llegada del hombre de la Ilustración habían coexistido simbióticamente y, en segundo lugar, del descubrimiento del pueblo y lo popular, se depositan las consignas de las éticas dominantes.

El casticismo, pues, vendría a proponernos un relevo de conductas dramáticas a partir del prestigio literario de unos personajes y unos escenarios, que hasta el momento habían estado relegados a una función subsidiaria de contraste, pero que ahora se imponen como los únicos exponentes de lo auténticamente español; en unos momentos en los que la civilización moderna y el progreso parecían aniquilar lo peculiar, lo diferente, lo no contaminado, en definitiva, lo primitivo. De ahí, el que sus depositarios: los sectores marginales, el mundo rural o los barrios populares, se conviertan ahora en un centro privilegiado de atención de la escena española⁶⁷.

⁶⁶ "La eficacia del Género chico reside en su habilidad a encubrir estas abstracciones (favorables al sistema vigente) detrás de una mecánica eficaz y placentera". (Serge Salaün, "El Género chico o los mecanismos de un pacto cultural", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, 5, C.S.I.C., Madrid, 1983, pág. 260). "...frente al desvío del entremés por la moraleja explícita o la ejemplaridad flagrante, frente a esa ruptura –aunque sea en broma– de la norma, nuestro moderno entremés o sainete finisecular, propugna siempre lo contrario, la no transgresión de la moral convencional social, explicitando casi siempre su moraleja y su intencionalidad ética". (M^a Pilar Espin Templado, "El sainete del último tercio...", *Op. Cit.*, pág. 118).

⁶⁷ Las directrices genéricas por las que discurre el naturalismo escénico en España nos hace observar una serie de convergencias entre propuestas dramáticas aparentemente tan enfrentadas como el drama rural y otra serie de géneros descendientes más o

Desde esta óptica crítica, el estudio de los personajes y los escenarios de estos sainetes nos confirman la hipótesis de trabajo, así como su carácter modélico dentro del género. Efectivamente, si centramos nuestra atención en los espacios, nos encontramos con una "Habitación muy modesta. Puertas laterales y al fondo: ésta con cortinas de lana. Dos mesas de pino"⁶⁸, espacio que nos remite a unos interiores modestos, que contrastan con unos exteriores siempre ubicados en las afueras de la ciudad: "Telón corto de campo y marina, que representa el arrecife y carretera de Cádiz a San Fernando"⁶⁹. Sin embargo, el escenario más pertinente del sainete finisecular, es un espacio mitad privado y mitad público en el que se desarrolla la mayor parte de la acción dramática, se trata en la mayoría de los casos de lugares que actúan como hábitats a los que tan sólo tienen acceso determinados grupos sociales. Y es aquí donde encontramos los espacios más privilegiados en estas piezas: "Salón de baile en casa de Luis Alonso"⁷⁰, "Patio alegre de una casa muy modesta de un solo piso en el Barrio de Puerta de Tierra. Puerta al fondo y dos ventanas bajas de rejas a cada lado, por las cuales se ve el campo. Dos puertas laterales que dan a habitaciones interiores de la casa. Sillas de Vitoria y macetas con flores. Luz espléndida de sol"⁷¹, o "Corral de la casa de Chano, limitado al fondo por vallas de troncos y tablones algo separados, para que pueda verse lo que pasa por detrás, donde se ve el arrecife, carretera que va de Cádiz a San Fernando..."⁷².

menos inmediatos del costumbrismo decimonónico y que se refugiaban en unos soportes literarios diseñados por y para el consumo más directo a través de la fórmula "teatro por horas". Por otro lado no podemos olvidar las apreciaciones del agudo crítico catalán Yxart, que veía en el sainete finisecular aquella "absoluta objetividad" que se reclamaba desde las nuevas consignas estéticas naturalistas.

⁶⁸ Javier de Burgos, *El mundo comedia es o el baile de Luis Alonso*, sainete lírico en un acto, música del maestro Gerónimo Giménez (sic.), R. Velasco, impresor; Madrid, 1898 (2ª ed.), pág. 7. Esta acotación pertenece al inicio del cuadro primero.

⁶⁹ Javier de Burgos, *La boda de Luis Alonso o la noche del encierro*, sainete lírico en un acto, música del maestro Gerónimo Giménez (sic.), R. Velasco, impresor; Madrid, 1897, pág. 28. Esta acotación pertenece al inicio del cuadro segundo.

⁷⁰ Javier de Burgos, *El mundo comedia es o...* *Op. Cit.*, pág. 32. La acotación pertenece al inicio del cuadro tercero.

⁷¹ Javier de Burgos, *La boda de Luis Alonso...* *Op. Cit.*, pág. 7 Inicio del sainete.

⁷² *Ibid.*, pág. 31. Inicio del cuadro tercero.

A estas coordenadas escénicas, marcadas por la omnipresencia del discurso de la fiesta, también podríamos añadir otros componentes, tales como el repentino final de las piezas⁷³, y que vienen a incidir aún más en el sentido último del sainete, estrechamente vinculado a las fórmulas carnavalizadas de su naturaleza dramática y que codifican buena parte de las conductas del elemento personaje, que en estas piezas respeta las jerarquías impuestas en la dramaturgia corta barroca; aunque exhibiendo una mayor variedad y riqueza de tipos, resultado último de la vertiente folklorista del “hecho diferencial” en el que se sustenta la estética de estas piezas, heredada de las intenciones redescubridoras de España que se proyectaba en la reacción costumbrista. Así, por ejemplo, frente al elenco primario de la pieza barroca que tenía en la mujer, el estudiante, el bobo, el marido cornudo, el vejete y el sacristán un marco de posibilidades más o menos fijo y limitado; las piezas del Género Chico nos muestran una mayor variedad de opciones derivadas del escenario elegido para la acción: Madrid, Andalucía, Aragón, Alicante, Valencia. Sin embargo, al margen de los factores y elementos diatópicos y diastráticos que, sin lugar a dudas, operan sobre la función personaje, la pieza decimonónica viene a repetir algunas de las máscaras y algunas de las conductas dramáticas exhibidas en las fórmulas ínfimas de los Siglos de Oro, fundamentalmente aquéllas que referencian el mundo del torpe, el bobo, el ridículo o el bufón; esto es, su arquitectura se fundamenta en la síntesis o abreviatura dramática del *turpitudine et deformitas* del Barroco. Así, por ejemplo, podríamos observar ciertos paralelismos entre los esquemáticos comportamientos del personaje central de Luis Alonso y su relación con el actor que lo creó, el cómico Julián Romea⁷⁴ con la “proteica máscara de Juan Rana” y la figura barroca del vejete, víctima última de los demás personajes, tal y como ocurre en estos sainetes.

⁷³ La acotación final de *El baile de Luis Alonso* indica: “DICHOS, UN SERENO que entra en la sala repartiendo palos con el chuzo. Todos huyen. A Juana se la llevan casi arrastrando. Sale por la izquierda Tinoco con capa y sombrero del Marqués y Frasquito le persigue, pegándole. Quedan en escena Maria Jesús, Luis Alonso. Después el Marqués”. Pág. 45.

⁷⁴ Javier de Burgos crea el personaje de Luis Alonso pensando en el cómico Julián Romea, que ya había interpretado el papel de un gitano viejo en la zarzuela *Trafalgar*. Posteriormente, Jerónimo Jiménez en 1896 añade la música al sainete pensando en las

Otra correspondencia podríamos detectarla en la función demiúrgica del personaje femenino, verdadero desencadenante del mundo dramático en la escena corta del Seiscientos, y que ahora vuelve a reincidir como una auténtica *Dea ex machina* de todo lo que acontece sobre la escena del Género Chico, con lo que nos encontramos con una galería mucho más diversa y rica en tipos femeninos, lo que se corresponde –en palabras de Mainer– con la estructura social matriarcal que refleja⁷⁵.

Nos encontramos, en definitiva, ante otro mundo, al igual que aquél, diseñado desde la *contractio* y la abreviatura, lo que delimita pero también justifica y da coherencia interna a todos y cada uno de los elementos que configuran la pieza dramática breve desde un punto de

enormes posibilidades que ofrecía el texto, y muy particularmente, el tipo recreado por el actor; y poderlo así incluir en el repertorio del teatro de La Zarzuela, dedicado por aquellos años al género lírico. El éxito que acompaña este nuevo estreno anima a libretista y compositor a componer una nueva pieza sobre aquellos mismos personajes y ambientes gaditanos; y dar, de esta manera, una "nueva ocasión a Romea para lucir la extraordinaria creación que había hecho del que fue célebre gitano profesor de baile en Cádiz". Ramón Solís comenta la existencia en Cádiz de una escuela de baile, dirigida por un joven bailarín llamado Luis Alonso: "En aquellos días hace las delicias de los gaditanos en los fines de fiesta del Teatro un joven bailarín que dirige un cuadro flamenco. *El Diario Mercantil* reseña sus éxitos y da constancia de sus actuaciones. Se trata de Luis Alonso, que por aquel entonces, muy posiblemente con el favor real, abre su escuela de baile en Cádiz. Este Luis Alonso que mantendrá abierta su academia en los Callejones Cardoso hasta casi finales del siglo XIX es el que popularizará más tarde Javier de Burgos con música de Giménez en tiempos del Género Chico y el Teatro Apolo". (*Cádiz, adelantada del siglo XIX*, Aula Militar de Cultura, Gobierno Militar, Cádiz, 1965, págs. 121-122).

⁷⁵ "Quizá sea más típica, sin embargo, la galería femenina en una estructura tan típicamente matriarcal como, de hecho, suele corresponder a una sociedad donde se dan los valores del *machismo* (es decir, la exaltación del macho joven y célibe y, como consecuencia, la de la amistad inquebrantable entre varones): la mujer que organiza con mano firme el hogar, la comadre celestinesca, la novia pizpireta y sensata, la inapelable sabiduría del "corazón de una madre", son elementos invariables en el sainete". (José Carlos Mainer, *La Edad de Plata. Op. Cit.*, pág. 161). Esta misma función demiúrgica del personaje femenino ha sido señalada por Javier Huerta Calvo dentro de la poética interna y temática de los géneros cortos barrocos ("Cómico y femenino buro. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro", en *Criticón*, 24, 1983, págs. 5-68 y "Risa y eros. Del erotismo en los entremeses", en *Edad de Oro*, IX, 1990, págs. 113-123). Tampoco hay que olvidar el destacado papel que va a desempeñar la mujer como eje central de la tonadilla dieciochesca.

vista diacrónico, lo que equivaldría a proponer toda una poética interna de los géneros dramáticos cortos⁷⁶, distinguiendo el cambio de actitudes que se puede detectar significativamente a partir del repliegue casticista de la Ilustración española y este otro más moderno que se refleja en “el teatro por horas”⁷⁷.

De todo ello, estas obras que proponemos a modo de ejemplo, evidencian esos problemas de poética interna y aquellos otros de carácter más controvertido que operan en el fenómeno casticista de la vida española finisecular. Baste para esto último las palabras con las que Deleito y Piñuela nos describe estas obras:

“... cuadro vivísimo, arrancado del natural, un *DESFILE DE TIPOS* bien observados, extraídos los más de la andante gitanería, tan bien conocida por el autor, y que hablan con la mayor propiedad su lenguaje popular andaluz”⁷⁸.

* * *

La imagen madrileña y la imagen gaditana que nos ofrece el casticismo del Género Chico, posiblemente poco tenían que ver con la realidad social de la España del 98; sin embargo, sí consiguieron, como más tarde ocurriría con los géneros frívolos: la canción folklórica, el cuplé y la revista, mantener vivas aquellas funciones primogénitas de la fiesta barroca, tan reivindicadas en la actualidad desde la vanguardia más radical, en la que se conciliaban una imagen autocomplaciente y festiva del pueblo y otros cauces y motivaciones menos inocentes, controlados desde aquel pacto implícito con los resortes del poder institucional. Ahora asistimos a una sintomática convergencia entre las fórmulas, siempre experimentales, de la subversión estética a través de una dramaturgia ínfima y el discurso de esa autocontemplación atávica

⁷⁶ Cfr. Evangelina Rodríguez Cuadros, “La gran dramaturgia de un mundo abreviado” en *Edad de Oro*, IV, 1985, págs. 203-216. Las hipótesis de trabajo que maneja la autora para la dramática corta calderoniana, salvando las cronologías, pueden ser válidas como un primer acercamiento metodológico al teatro corto finisecular.

⁷⁷ Nos referimos a la moda finisecular en la que los sectores aristocráticos y burgueses adoptan como propios comportamientos, usos y maneras de supuesta ascendencia y extracción popular.

⁷⁸ *Origen y apogeo del Género Chico*, pág. 375.

que seleccionaba modelos y actitudes que, como la máscara del Barroco, ocultaban y paradójicamente mostraban aquella omnipresencia y enfermiza necesidad de la vida española fin de siglo, consistente en cuestionarse desde la afirmación más visceral, tribal y tajante, desde la actitud más radical, las formas y la esencia última de lo supuestamente auténtico: lo castizo.





EL TEATRO BREVE GADITANO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX: ALGUNAS PIEZAS ANDALÚZAS DE JOSE SANZ PEREZ

Marieta Cantos Casenave
Universidad de Cádiz

Si Asensio pudo rastrear los orígenes del entremés y estudiar su evolución en el siglo XVII¹, otros autores, como Dowling², han analizado el proceso seguido por este género hasta desembocar en el sainete dieciochesco. Pero en el transcurso del siglo ilustrado el sainete sufre diversas adaptaciones hasta dar lugar, en el siglo XIX –aunque sin dejar de representarse como tal–, a una suerte de comedias en un acto que algunos escritores de esta centuria dieron en llamar “piezas”, de las que las “andaluzas” fueron posiblemente las de mayor calado en el favor del público³.

En Cádiz, la revista *La Tertulia* se hace eco de una polémica suscitada por la proliferación de este tipo de obras. Sus defensores hacen ver que la aparición de este “género andaluz” no es ninguna novedad y que entre sus precedentes se encuentran los sainetes de González del Castillo. Curiosamente, y del mismo modo que ocurría en

¹ Asensio, Eugenio: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Gredos, Madrid, 1971, segunda edición.

² Dowling, John: “Introducción” a su edición de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz. Clásicos Castalia, Madrid, 1982.

³ *La Tertulia. Periódico semanal de Literatura y de Artes*. Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, tomo 3º, nº 128, 5 de enero de 1851, p. 3.

el XVIII, se resalta el carácter “eminentemente español” de estas producciones frente a las traducciones de *vaudevilles* que tienen “infestada nuestra escena”⁴.

Efectivamente, la denuncia realizada por Fernando Sánchez del Arco, escritor teatral y autor de tales palabras, se corresponde con la situación real de la escena de los años 1840-45. Por ejemplo en el teatro gaditano del “Balón”, el 22 de septiembre de 1842 se representa *Llegó la hora llueven bofetones, Seis cabezas en un sombrero* y *Los franceses en Westfalia o el Parlamentario*⁵. De estas comedias, F. F. A. [Francisco Flores Arenas], autor de la crónica aparecida en *El Comercio*, asegura que las tres piezas son *vaudevilles* franceses, que se caracterizan por el “título altisonante” y la abundancia de “lances chistosos y complicados”⁶.

Por otra parte, acusaba Sánchez del Arco a algunos de los críticos que predicaban la guerra contra el “género andaluz” de que sus voces no habían sonado igual clamando contra esos *vaudevilles* y que este hecho se debía a que “ellos eran los traductores, y sin más ingenio que un diccionario sacaban del teatro más producto en un día, que los autores españoles en un mes de trabajo”⁷.

De nuevo la queja de Fernando Sánchez del Arco era de lo más justa. El 4 de julio de 1846 se representa en el Balón una “comedia de costumbres arreglada al teatro español por don Ramón Navarrete, titulada: *Un marido como hay muchos*”⁸. Y precisamente este Navarrete era uno de los folletinistas que trataba de desterrar las “piezas andaluzas”. Por esto es por lo que Sánchez del Arco se pronuncia en estos términos:

“La guerra que pretenden los zocaleros [así designa a los críticos madrileños porque “con una escoba sucia y un gran cubo de humo de pez, tiznan de negro la parte más baja de los periódicos en que tienen el atrevimiento de escribir”] no debe hacerse por medio de artículos. Debe hacerse con producciones que llenen el vacío que

⁴ *La Tertulia*, tomo 1º, nº 2, 23 de julio de 1848, pp. 4-5.

⁵ *El Comercio. Periódico político, mercantil y literario*. Cádiz, 22 de septiembre de 1842.

⁶ *El Comercio*, 25 de septiembre de 1842.

⁷ *La Tertulia*, tomo 1º, nº 2, p. 4.

⁸ *El Comercio*, 4 de julio de 1846.

dejarían las piezas andaluzas, y las empujarían, así como estas empujaron a su vez las traducciones francesas, y llenaron con ventaja su vacío.

Desaparecieron de la escena española las comedias de los Comellas y de los Valladares, no porque las combatieran con escrito, sino porque Moratín presentó otro género en las tablas. Imiten este ejemplo los Pedrosos y los Navarretes: produzcan y no traten de ahogar la producción: inventen y no se rebelen contra el genio creador⁹.

Aparece aquí planteado, pues, el problema en su vertiente casticista. La profusión de este tipo de obras se debe en parte, según se desprende del testimonio anterior, a una reacción frente a la invasión de las traducciones de obras francesas. El casticismo es un fenómeno que desde su nacimiento –como reacción a la moda francesa– en el siglo XVIII, ha estado directamente entroncado con el pueblo, que por diversas razones siempre se ha resistido más a abandonar sus costumbres y tradiciones. De hecho, el casticismo seguirá siendo un resorte válido a finales del siglo XIX, en el “género chico”, por ejemplo. El motivo por el que esta actitud de rechazo de lo extranjero se manifiesta en Cádiz con tal intensidad es el aspecto que habrá de analizarse seguidamente. Pero antes hay que situar la polémica teatral suscitada en torno a las “piezas andaluzas” en su contexto sociocultural.

Existía en Cádiz una gran afición al teatro, la ciudad contaba con locales adecuados para tal espectáculo desde el año 1608, y la prosperidad que alcanzó la ciudad en el siglo XVIII permitió que el número de edificios se elevara a tres, para aumentar nuevamente en la siguiente centuria¹⁰. Debido a lo numeroso de las representaciones que se celebraban en el XIX, “Cádiz llegó a ser escalón obligado para pasar a los escenarios de la Capital de la Corte pues se consideraba al público gaditano tan entendido en la materia que sus aplausos eran la mejor garantía de éxito”¹¹.

Pero, además de las numerosas representaciones que se daban en la ciudad, el gaditano disfrutaba con la lectura de las obras teatrales, lo

⁹ *La Tertulia*, tomo 1º, nº 2, p. 5.

¹⁰ Ramos Santana, Alberto: *La burguesía gaditana en la época isabelina*. Cátedra “Adolfo de Castro”, Cádiz, 1987, p. 410.

¹¹ García-Doncel Hernández, Mª del Rosario: *Una nueva visión de Cádiz a través de un viajero inglés: Richard Ford*. Diputación Provincial de Cádiz, 1984, p. 87.

que pudo llevar a la Imprenta y Librería de la Revista Médica a crear una colección titulada “Galería dramática gaditana” donde se publicaban algunos dramas, y sobre todo, comedias, juguetes líricos y piezas de Francisco Sánchez del Arco, José Sanz Pérez y José Sánchez Albarrán, entre otros¹².

Por otro lado, en la misma casa existía un fondo con los *Sainetes* de González del Castillo, dos comedias de Adolfo de Castro, un “juguete cómico andaluz” de Fernando G. de Bedoya, un “drama de costumbres

¹² Concretamente en 1850, según la relación que la misma Imprenta de la Revista Médica adjuntaba a sus publicaciones, estaban a disposición del público las siguientes:

“Por don Francisco Sánchez del Arco

Uganda la desconocida, drama de magia en cuatro actos, prosa y verso.

Abenabó, drama histórico en tres actos y verso.

¡Es la chachi!, zarzuela andaluza en un acto.

La sal de Jesús, en un acto.

El rayo de Andalucía y Guapo Francisco Esteban, drama en cuatro actos y en verso.

La polilla de los partidos, comedia en tres actos y en verso.

La serrana, juguete lírico en un acto, poesía de Sánchez del Arco, música de Soriano Fuertes.

Por don José Sanz Pérez:

Chaquetas y fraques, ó cada cual con su cada cual, pieza de costumbres andaluzas dividida en dos partes.

Los celos del tío Macaco, en un acto.

La flor de la canela, en un acto.

Juzgar por las apariencias, ó una maraña, en dos partes.

Too es jasta que me enfae, en un acto.

En toas partes cuecen habas, en un acto.

Doña Luz y el fontanero, cuento fantástico, dividido en dos partes [no sabemos por qué se incluye en esta colección].

No fiarse de compadres, pieza de costumbres gitanescas, 1 acto.

Las ilusiones perdidas, drama en cuatro actos.

El parto de los Montes, capricho trágico gitanesco, en un prólogo y en un acto, en verso.

Amores de sopeton, comedia de costumbres, en tres actos y en verso.

El Tío Caniyitas ó el Mundo Nuevo de Cádiz, ópera cómica española, en dos actos, poesía de José Sanz Pérez y música del Maestro español D. Mariano Soriano Fuertes.

¡Andujar! comedia en tres actos y en verso.

El que de ajeno se viste..., comedia en un acto y en verso.

Por don José Sánchez Albarrán:

La cigarrera de Cádiz, en un acto.

El torero en Madrid, en un acto.

andaluzas” de Romualdo de la Fuente y obras de Calderón de la Barca, por citar las más características¹³. Otros dramaturgos gaditanos fueron Luis Burín y Párraga, Antonio Redondo, José M^a de Anguita y Víctor Caballero. De Cádiz también saldrán varios autores de zarzuelas –género que haría furor desde mediados de siglo– como Jackson Veyan, Javier de Burgos o Fernández Shaw.

Como puede verse, el público gaditano, en general, debía gozar principalmente del teatro cómico y, especialmente en su forma breve: desde el siglo XVIII el sainetista Juan Ignacio González del Castillo era el máximo exponente de esta tradición, por lo que no es de extrañar que en Cádiz tuvieran tal aceptación las piezas del “género andaluz”, que no son sino una variedad dentro de los géneros menores –por su extensión y altura– de la comedia. Así pues, la tradición del teatro cómico breve es uno de los motivos por el que posiblemente triunfaría esta clase de obras.

Parece ser que el autor que escribió la más afamadas piezas andaluzas fue José Sanz Pérez, escritor gaditano, nacido en 1818 y muerto en 1870, del que se conocen, entre otras obras, las siguientes

La velada de San Juan en Sevilla, dividida en dos partes.

Con título y sin fortuna, comedia en tres actos.

Don Tello de Guzman, drama en tres actos y en verso, original de D. Manuel García y Don Juan J. de Arenas.

Tiró el Diablo de la manta, pieza en un acto, original de J. J. Arenas.

Las dos bodas descubiertas, juguete cómico, en un acto, de idem.

Para un apuro un amigo, comedia en un acto, original de idem”.

¹³ *Idem*. Se anuncian entre otras las siguientes obras:

“Teatro de Calderón.– La cruz en la sepultura.– Cisma de Inglaterra.– Niña de Gómez Arias.– Guárdate del agua mansa.– Golfo de las sirenas.– Alcalde de Zalamea.– Casa con dos puertas. (...)”

Sainetes de D. Juan González del Castillo, con un discurso sobre este género de composiciones por D. Adolfo de Castro: 4 tomos en 8º marquilla. (...)

En amor todo es peligros, comedia en 3 actos por don Francisco Sánchez del Arco y D. Adolfo de Castro.

Los empeños de un agravio, comedia en 3 jornadas y en verso, por D. Adolfo de Castro. (...)

Rocío la buñolera, juguete cómico andaluz, en un acto y en verso, original de D. Fernando G. de Bedoya. (...)

La venganza del Templado y muerte de Valle-Ignoto, drama de costumbres andaluzas, en dos actos, escrita en verso en diferentes metros, por D. Romualdo de la Fuente”.

“piezas”: *Chaquetas y fraques, ó cada cual con su cada cual* (1846), *Los celos del tío Macaco*, *La flor de la canela* (1846), *Juzgar por las apariencias ó una maraña* (1846), *Too es jasta que me enfae* (1848), *En toas partes cuecen habas* (1848), *No fiarse de compadres* (pieza de costumbres gitanescas) (1848).

También otros autores gaditanos escribieron esta clase de “minicomedias”. De José Sánchez Albarrán se conocen *La cigarrera de Cádiz* (Cádiz, 1848) y *El torero en Madrid*; y de Francisco Sánchez del Arco, *Lola la gaditana*¹⁴.

Lo cierto es que el género debió gozar de una enorme aceptación entre el público ya que prácticamente no había día en que no se escenificara una obra de este tipo. Por ejemplo, en el mes de julio de 1848¹⁵ se representaron:

el día 3, en el teatro Circo, *Las citas a media noche*,
el día 7, en el Balón, *La cigarrera de Cádiz*,
el día 9, en el Balón, *La sociedad de los trece*,
el día 15, en el Balón, *El que se casa por todo pasa*,
el 16, en el Balón, *La feria de Mairena*,
el 17, en el Balón, *Los celos del Tío Macaco*,
el 22, en el Principal, *El sutil tramposo*,
el 23, en el Balón, *No fiarse de compadres*,
el 23, en el Principal, *La hostería de Segura*,
el 24, en el Balón, *La flor de la canela*,
el 24, en el Principal, *Retascon, barbero y comadron*.

El hecho de que estas obras generalmente formaran parte de las funciones ofrecidas en el teatro del Balón debe entenderse como un síntoma de que eran más del gusto popular¹⁶ que de los “más

¹⁴ Para mayor información sobre estos autores puede consultarse el *Diccionario de escritores gaditanos* de Manuel Ríos Ruiz. Diputación Provincial, Cádiz, 1973. Así como la revista *La Tertulia* de los años 1848 al 51, y las carteleras teatrales publicadas por *El Comercio* desde 1846 a 1850.

Sobre la citada de Sánchez del Arco, vertió una crítica muy favorable Cañete, quien se declaraba enemigo del género, a propósito de su estreno en Madrid. Al respecto puede consultarse el nº 141 de *La Tertulia*, p. 7.

¹⁵ Cf. los números de *El Comercio*, en la fecha citada.

¹⁶ Richard Ford, en su *Manual del viajero por España* atestigua que en este teatro se representan “*Sainetes*, comedias y los *Bailes* o danzas nacionales que nunca fracasan en animar al auditorio más soñoliento”. Cf. García Doncel, M^a del Rosario: *op. cit.*, p. 128.

distinguidos espíritus", ya que a este teatro acudía principalmente el pueblo, mientras que las clases más acomodadas solían asistir, casi exclusivamente, a las funciones del Principal¹⁷. Alguno de estos "espíritus selectos" se queja del "aplebeyamiento" en que estaba cayendo la actividad teatral. El autor anónimo de la crítica teatral de *La Tertulia*, en su revista sobre las obras representadas en el teatro Principal se hace eco de este sentir y dirige sus quejas a la compañía, a quien acusa de que con su insistencia de incluir en funciones continuadas tales piezas, y especialmente las "gitanas", trata de "hacer desear los juguetes gitanos", en los que están especializados algunos actores y actrices¹⁸.

Pero, volviendo a lo apuntado por Sánchez del Arco, entre las "piezas andaluzas" y los sainetes de González del Castillo existe un vínculo insoslayable: el predominio de lo popular en el ambiente, las costumbres, el lenguaje y la esfera a la que pertenecen los tipos que protagonizan o subrayan la acción. Semejanzas a las que se añade el hecho de que las "piezas andaluzas", al igual que los sainetes –por ser obras muy cortas–, se representaban al final de la función y generalmente como contrapunto a un drama.

De este modo, los gaditanos que el 27 de abril de 1846 decidían acudir al teatro del Balón contaban con el siguiente cartel:

"Hoy se ejecutara el aplaudido drama de los señores García Dondel y Valladares, 4 actos y en verso, titulado *Las travesuras de Juana*. –Se bailara la Jota Aragonesa á seis.– Terminando la función el gracioso juguete cómico andaluz, nuevo y escrito en verso por D. José San Pérez, titulado: *Los celos del Tío Macaco*.– A las 6".

Dos años más tarde, no sólo en el Balón sino en una nueva sala se incluía estas obras. El 2 de julio de 1848 los gaditanos podían optar por acudir al teatro Circo, que ofrecía el siguiente cartel:

"A las seis de la tarde El justiciero *D. Pedro el Cruel* (segunda parte de *El zapatero y el rey*).– El profesor de gimnástica D. Gabriel Díaz ejecutará varias suertes.– Baile nacional.– Equilibrios chinescos ejecutados por dicho profesor.– Concluyendo con la pieza *En toas partes cuecen habas*".

¹⁷ Ramos Santana, A.: *Op. cit.*, p. 419.

¹⁸ Tomo II, n.º 126, pp. 3-4.

O, por el contrario, si ese día decidían concurrir al Balón, contaban con el siguiente programa:

“Esta tarde á las seis y media el drama en cinco actos *Carlos Segundo el Hechizado*.— Concluido el drama se bailará el *Paso Stirio*.— A continuación el baile la *Tarantella Napolitana*.— Terminando con la pieza *El ventorrillo de Alfarache*”¹⁹.

Para tratar de analizar con mayor detalle los posibles paralelismos entre los sainetes dieciochescos y las piezas andaluzas, estudiaremos algunas de las obras de José Sanz Pérez que fue el autor que primero y más fama tuvo en Madrid con su obra *La flor de la canela*.

Hay que llamar la atención sobre la confusión que existía en las denominaciones de estas obras, pues se las calificaba indistintamente como “pieza andaluza”, “comedia en un acto de costumbres andaluzas”, “cuadro de costumbres andaluzas”, “juguete cómico” e incluso “sainete”. Por ejemplo, cuando se estrenó la pieza de Sanz Pérez titulada *Chaquetas y fraques*, es anunciada en el periódico *El Comercio* del 26 de enero de 1846 como “juguete andaluz en dos actos”. Pero, al ser publicada al siguiente año, es considerada “pieza de costumbres andaluzas”. Lo mismo ocurre con *Los celos del Tío Macaco*, que el día del estreno es designada en el citado periódico como “juguete cómico andaluz”, un año más tarde es publicada como “pieza en un acto y en verso” y al año siguiente es anunciada en *El Comercio* en calidad de “comedia”²⁰.

Por lo que se refiere a los lugares donde se desarrolla la acción, éstos –coincidiendo así con los sainetes– suelen ser calles o locales públicos donde pueden contemplarse escenas costumbristas. *Chaquetas y fraques*, “pieza de costumbres dividida en dos partes”, transcurre, en su primera parte, en una calle a cuya derecha aparece un mesón “con un tarjetón en el que habrá pintado dos gallos”. La segunda, en el interior del mesón. De esta localización se desprenden referencias a dos costumbres populares, la pelea de gallos y la fiesta²¹, detalle mediante el cual se consigue intensificar el tono castizo de la obra.

¹⁹ Cf. *El Comercio*.

²⁰ Quizás pudiera apuntarse que esta evolución nominativa podría explicarse como un intento de dignificar la categoría de la obra, a medida que el éxito la acompaña.

²¹ Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1847.

En *Los celos del Tío Macaco* la acción tiene lugar en una calle de un pueblo desconocido y en una casa²². Esta ubicación es extraña puesto que fue estrenada como juguete cómico, y las obras de este género suelen presentar espacios interiores y urbanos, así como ser protagonizadas por burgueses. De hecho, es la única de las piezas analizadas que presenta un ambiente rural, que, además, es valorado y exaltado, por encima del urbano, como mantenedor de valores tradicionales: la pureza y la honra. En cierta medida se está recogiendo así el tópico del “menosprecio de corte y la alabanza de aldea”, tratado aquí con cierto regusto romántico en ese afán de idealizar al pueblo en cuanto que “reducto no contaminado por los vicios extranjeros”.

La acción de *La flor de la canela* se desarrolla en el muelle gaditano y en una tienda situada en el mismo. A través de esta pieza el autor ofrece una visión pintoresca de la agitada vida de un puerto²³. Este espacio fronterizo resulta ideal para que el autor pueda hacer confluir todo tipo de personajes y resaltar disparidades de tipo social o contraponer lo nacional a lo extranjero.

Juzgar por las apariencias ó una maraña es una “pieza de costumbres en verso dividida en dos partes”. La primera transcurre en una calle y la segunda en la sala de una casa²⁴. Por lo que esta obra tiene de *vaudeville* –y, por tanto, de juguete cómico–, es de destacar la distribución de la casa, que consta de dos pisos con dos ventanas cada uno, para posibilitar de este modo el enredo al que alude su subtítulo.

En *Too es jasta que me enfae*, si bien no hay dos partes, sí que existe una mutación de escena. Al principio los hechos se suceden en una calle de El Puerto de Santa María, luego todo se trasladará a la feria²⁵. Como puede suponerse, el ambiente resulta de lo más castizo.

Por lo que respecta a los espacios de *En toas partes cuecen habas*, coincide con la anterior en constar de una sola parte con una mutación de escena, al principio la acción se sitúa en una calle, luego en una tienda de vinos²⁶. En esta ocasión el tono costumbrista viene dado por el hecho de que se supone que los acontecimientos se desarrollan tras la celebración de una corrida.

²² Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1847, segunda edición.

²³ Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1850, segunda edición.

²⁴ Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1846.

²⁵ Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1850.

²⁶ Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1849.

En cuanto a los personajes que intervienen en la acción, existen varios condicionamientos que los oponen de forma binaria, generalmente. Por una parte, los condicionantes sociales permiten que el autor pueda enfrentar a personajes pertenecientes a estamentos o clases distintas, caso del majo y el noble, o del majo y el caballero. Por otra, la nacionalidad actúa como revulsivo similar: así el español, por una causa cualquiera –normalmente trivial– termina disputando con el extranjero.

El desfile de personajes permite también al autor dar el tono costumbrista a estas obras. No puede perderse de vista que el costumbrismo reinante en la novela tiene su correspondencia –en cierto modo– con estas formas menores del teatro. En los escenarios aparecen entonces representados los oficios más castizos: buñoleros, vendedores, tenderos, canastilleros, mesoneros, caleseros. Y otros pertenecen al mundo de la fiesta taurina: toreros y “picaores”.

Tampoco dejan de hallarse gitanos y contrabandistas, tal como aparecían en la Andalucía descrita por los viajeros románticos. Y, por último, no podía faltar el representante de la ley, ya que a menudo –igual que ocurría en los sainetes– el orden establecido resulta alterado en estas obras. En este sentido el pintoresquismo castizo es un atractivo que, explotado por los sainetes, será utilizado por los autores de las piezas hasta la saciedad. En no pocas ocasiones estos tipos aparecen como simple comparsa en los cambios de escena para aumentar el colorido regional o local de las obras.

La mayor parte de las piezas comparten un desarrollo argumental muy similar, que, generalmente, suele dividirse en dos partes, a veces indicadas por el autor, otras separadas por una mutación de escena. Se repite, pues, la estructura bipartita tan común en los sainetes²⁷. El movimiento de estas obras es muy rápido: a pesar de que constan de un acto único, los personajes entran y salen continuamente, lo que da lugar a que una pieza pueda constar hasta de veinte escenas, que la dotan de gran dinamismo. Los diálogos son igualmente vivaces, las réplicas son cortas y frecuentemente da la impresión de que se pisan unas a otras, como si los personajes quisieran hablar a la vez; lógicamente los

²⁷ Cf. Dowling, J., ed., Ramón de la Cruz: *Sainetes*, Castalia, Col. Clásicos Castalia, Madrid, 1981.

soliloquios son muy escasos y en ellos, además de realzar la figura de algún prestigioso actor, el personaje trata de convertir al público en su cómplice.

Muy frecuentemente el asunto de estas piezas es amoroso: varios hombres rivalizan por una mujer, y casi siempre el principal antagonista es un extranjero al que hay que “enseñar a apreciar los valores de los andaluces”, o un noble que se enamora “equivocadamente” de alguien que no es de su clase. Finalmente todo se resuelve y, a menudo, se sella la amistad, o la paz, con bailes, cantes y manzanilla o jerez.

Hay, pues, varias similitudes con los sainetes de González del Castillo. A las ya señaladas, se suma el modo de retratar la sociedad. Esta aparece dividida en dos bandos: si en González del Castillo era el de los majos y el de los usías, aquí serán majos, y nobles o caballeros. La pasión amorosa que las majas despiertan en los hombres es la clave de la relación entre ambos mundos, ya que por lo general los señores tratan de conquistarlas, mientras que los majos tratarán de impedir tal usurpación de sus mozas. De todas formas, por lo general, las majas, en su mayoría, no están dispuestas a acceder a los deseos de los caballeros, deseos que consideran poco lícitos.

El tema del “amor equivocado” por una persona de otro *status* social se repite en *Chaquetas y fraques* y en *Los celos del Tío Macaco*. La primera es considerada por el autor como “pieza de costumbres”, y es que puede decirse que su intención es criticar lo que él consideraba un atentado contra la sociedad: el que se mezclen los distintos grupos sociales.

Los celos, precisamente, constituyen el eje argumental de *Juzgar por las apariencias ó una maraña*. El autor define esta obra como una “pieza de costumbres”, ya que pretende censurar el vicio que da título a la obra, pero también tiene mucho de *vaudeville* por la abundancia de situaciones confusas y de enredo, anticipadas en la segunda parte del título.

Las disputas sentimentales se repiten en la pieza titulada *En toas partes cuecen habas*, pero aquí es un motivo secundario pues el tema subrayado por el título es la defensa de la fiesta taurina: un inglés considera que esta fiesta es incivilizada, y el torero Frasquito le replica que también en Inglaterra se dan costumbres bárbaras tales como la del boxeo.

En *Too es jasta que me enfae* el amor cede su puesto a la sátira de caracteres. En esta ocasión, el autor critica la figura del fantasmón en la persona de un jaque, Manolito, quien vive de los demás y se permite criticar incluso a quienes le ayudan. Por si estos vicios fueran pocos, es pendenciero y se las da de valiente, lo que le ocasionará su reclusión en la cárcel. Es curioso que aquí no aparece la relación amorosa sino para ilustrar un rasgo negativo más del carácter del protagonista.

Otra afinidad con los sainetes es el final, frecuentemente festivo, que explica la aparición de boleros y boleras –personas que cantan o interpretan los bailes del mismo nombre– entre los tipos secundarios. De hecho, el elemento musical constituía en estas piezas un importante atractivo para el público, y, por este motivo, se utilizaba como reclamo. En este sentido puede analizarse el modo en que se anuncia en *El Comercio* la primera pieza de José Sanz Pérez: “gracioso juguete andaluz en dos actos, original de José San Pérez, joven de esta ciudad, nominado *Chaquetas y fraques ó Cada cual con su cada cual*. En el que se bailará y se cantarán las corraleras de Sevilla”²⁸. La música irá ganando terreno y con los años cada vez se escribirán más zarzuelas, algunas de ellas originales de algunos de estos mismos autores, caso de Sanz Pérez y Sánchez del Arco, quienes tratarán de potenciar, incluso, una ópera española²⁹.

Precisamente, la reiteración temática y de artificios cómicos constituye la base del ataque de algunos críticos. Eugenio Ochoa, por ejemplo, en una crónica vertida en la revista *España* y recogida en *La Tertulia* afirma, sobre las piezas andaluzas que se representan en el teatro de la Comedia de Madrid, que dan una imagen de la realidad andaluza totalmente falseada, que reúne todos los tópicos de la Andalucía retratada por los viejos románticos³⁰.

También critica el modo en que los autores tratan de hacer reír al público, se trata de explotar la risa fácil con chistes viejísimos y trucos

²⁸ 26 de enero de 1846. La pieza se estrenó en el Balón, a las cinco de la tarde. Iba precedida de un “drama en 5 actos y 7 cuadros, titulado” *Abelino el gran bandido ó el hombre de tres caras*” y del baile “la Inglesita ó Polka”. Tras la pieza de Sanz Pérez, y como conclusión, completaba la función “un baile nacional”.

²⁹ Véase la nota 12.

³⁰ Cf. *La Tertulia*, tomo 1º, nº 67, p. 7.:

“El gracejo proverbial de las hijas del Betis se convierte allí en el más impúdico descoco; los andaluces son todos bandoleros, todos baladrones y desalmados. (...)”.

igualmente gastados. El autor recurre principalmente, pues, a la comicidad verbal, y si en algún momento incluye alguna situación jocosa, se echa mano de algún tópico de dudosa gracia³¹.

Pero además existe para este crítico un peligro mayor, y es que no sólo en las piezas andaluzas se repiten esos trucos facilones, sino que su ejemplo ha cundido en otro tipo de obras dramáticas que tratan de imitar ese “sello andaluz” insertando en sus textos algunos vocablos supuestamente originarios del caló y exaltando la figura del valiente de navaja en ristre³².

Don Manuel Cañete, por su parte, en un artículo publicado en la *Revista de Madrid*, del que se hace eco *La Tertulia*, considera que las piezas andaluzas son inverosímiles e inmorales, por lo que nada tienen que ver los sainetes de Castillo o Ramón de la Cruz en los que “por lo común criticaban alguna preocupación, algún vicio, algún ridículo de la sociedad (...)”³³.

³¹ *Idem*, pp. 7-8:

“¡Pues y sus chistes!!... chistes tan traídos y llevados, gracias tan manoseadas que no hacen reír sino llorar. Y dale con el *moso mú juncá*– y con el *chabal*– y el *mistó*– y el *chachipé* y todos esos terminachos de cuya significación nos quedamos en ayunas las décimas partes de los espectadores, (...). Una de las gracias *obligadas* de tales comedias es la introducción (sic) de un extranjero (sic) que no entiende, –¿y cómo lo ha de entender? aquel language (sic) de presidiarios, y á quien todos escarnecen, roban y apalean porque es *moisiú* o porque es *milor*. Una vez pueden hacer reír semejantes chocarrerías; pero dos, veinte, ciento! ¿Y es posible que á esto y á echar mentirones disparatados, y á ponderar sin gracia, á tirar de la navaja por cualquier niñería, y á beber *mansanilla* y á bailar el bolero, se reducen todos los recursos dramáticos de las tales piezas andaluzas? (...)”

³² *La Tertulia*, tomo 1º, número 67, p. 8.:

“Mucho ha degenerado eso que se llama el género andaluz desde que se inauguró en Madrid con aquella saladisima *Flor de canela* (...). Creíamos que á aquel cuadrito de costumbres seguirían otros, no ya de una sencillez en primitiva, algo menos desnudos de acción y de interés, –y aun llegamos á ver formase á favor de la pública aceptación que halló aquel ensayo, un género de piecitas cómicas, popular, pero literario, divertido, pero decente, que fuese como un término medio entre nuestros antiguos sainetes y los *vaudevilles* franceses. (...) A la *Flor de la canela* siguió un turbion de *andaluzadas*, todas, con rarisimas escepciones (sic), mas triviales y mas tontas las unas que las otras.– Y así seguimos, y el mal va cundiendo en términos que ya no solo á las piezas andaluzas, sino á las demas se estiende (sic) el furor de hablar en *caló* y de rendir un culto reverente al vino y á la navaja”.

³³ *Idem*, tomo 2º, nº 126, p. 1.

Sobre estas apreciaciones pueden realizarse varias consideraciones. En la época en que escribían Ramón de la Cruz o Juan Ignacio González del Castillo, sus obras eran consideradas inmorales por la minoría ilustrada y era el pueblo el que gustaba de ellas. De todas formas hay que advertir que en ningún caso parece desprenderse de estas obras ningún propósito moral, lo que no significa que por ello sean obras inmorales, al menos no parece que lo fueran para los seguidores de Sanz Pérez. La supuesta inmoralidad radica en que, según afirma un crítico madrileño, la protagonista de la obra “anda con su virginidad a cuestras por tabernas y plazas, calles y herrerías”³⁴.

En cuanto a la verosimilitud, realmente no hay situaciones francamente inverosímiles aunque sí algo disparatadas y, sobre todo, en muchas ocasiones resultan muy forzadas. Los críticos insisten en la inverosimilitud del mal trato que reciben los extranjeros por parte de los andaluces, y sobre todo por la mezcla de tipos tan inusitados. Lo que sí abundan –ya lo señalaba el crítico– son las mentiras contadas por los personajes, pero este hecho –nota personal del carácter de algunos personajes, que trata de incidir en el tópico del andaluz fabulador, imaginativo– nada tiene que ver con la verosimilitud de la obra, y en ningún momento le resta credibilidad a la trama o a los personajes.

Por lo que se refiere al lenguaje, José Sanz Pérez lleva hasta el límite el afán de Castillo por reflejar el habla andaluza, si bien es cierto que recurre en extremo a los germanismos y a los términos del caló, lo que podría disculparse si se tiene en cuenta que muchos de los personajes son delincuentes o gitanos. Podría hablarse de una suerte de habla inventada especialmente para estas piezas andaluzas, algo similar a lo que ocurría con el sayagués; sin embargo, el artificio resulta desmedido y, como señalaba Ochoa, dificulta e incluso llega a impedir la comprensión cabal de la acción.

Respecto de los recursos cómicos, es cierto que muchos, por demasiado manidos, pierden su gracia. Entre ellos son muy utilizados la hipérbole, el juego de palabras, el recurso del extranjero que no entiende el idioma, los apartes y otros. La insistencia en el chiste verbal y la ausencia de situaciones verdaderamente cómicas ha sido una de las faltas más señaladas. No obstante, no debe perderse de vista el hecho

³⁴ *La Tertulia*, tomo 3º, nº 128, p. 3.

de que estas piezas eran escritas especialmente para que las representaran determinados actores, que, mediante gestos o “morcillas” tratarían de obtener el mayor provecho posible a estos procedimientos jocosos. La presencia de estos actores era debidamente anunciada en la prensa para así atraer a sus posibles simpatizantes. Prueba de ello es que en *El Comercio* del 8 de junio de 1846, cuando aún se está ensayando *La flor de la canela*, se incluye una nota anunciando dichos preparativos y citando a los actores que habrán de desempeñar los papeles principales³⁵.

Quizás el mayor defecto de todas las piezas sea el parecido que existe entre los argumentos y la machacona repetición de los motivos principales. A menudo da la impresión de que el autor toma los argumentos como pretextos para exaltar la valentía, la generosidad, la honorabilidad y otra suerte de virtudes de los andaluces. Además, la selección de los tipos está fundamentada en el pintoresquismo más exagerado; e igualmente distorsionante, ya se ha dicho, resulta el habla de los mismos, produciéndose así un efecto caricaturesco. Quizás podría apuntarse que esa es la relación que hay entre los sainetes y las “piezas andaluzas”, la que existe entre un cuadro y una caricatura.

Cabría decir, pues, que las piezas andaluzas constituyeron un ensayo que no llegó a cuajar debido a la excesiva reiteración de las fórmulas utilizadas, que llegan a convertirse en enojosos tics. No obstante, hay que advertir que este tipo de “piezas” siguieron escribiéndose y representándose durante muchos años más. Lo que puede llevar a plantearnos el siguiente interrogante: ¿se sentía identificado y retratado el público de estas obras de tal manera que la asistencia a dichas representaciones era un motivo de autocomplacencia, o acudía a ellas movido por otro tipo de resortes?

De un lado, hay que considerar que desde los sainetes de Ramón de la Cruz, existe una tendencia a retratar la sociedad de un modo superficial y maniqueísta, porque si bien es verdad la brevedad de estas obras no permite demasiada profundidad, lo cierto es que, como afirma Ruiz Ramón, “es elemental y atiende siempre mucho más que a su ser a

³⁵ Balón: “Nota: Se está preparando la lindísima pieza de don José Sanz Pérez ¡¡*La flor de la canela*!! Ha sido espresamente escrita para los señores Vico, Dardalla y Pardo: para el primero un portugues y para los ultimos dos andaluces”.

sus apariencias”³⁶, y ya desde entonces es el pueblo el presentado con mayor simpatía. Por consiguiente, si, como ya se ha señalado antes, el público que acudía al teatro del Balón –donde con diferencia triunfaban estas piezas, más que en otros teatros– pertenecía a las clases menos acomodadas, esta exaltación del modo de vida popular constituiría un motivo de éxito asegurado. En esas piezas ellos veían retratados sus cantes, sus bailes, sus hábitos de vida, en fin, más o menos exagerados.

Por otra parte, es posible que los burgueses que acudían a ver estas “piezas” las consideraran, al igual que toda esa serie de obras que se encuadran dentro del género del teatro cómico breve, pequeños respiros jocosos que podían permitirse en el intermedio de obras más serias. Es presumible que les resultara sumamente divertido que un autor de su misma condición social imitara con tanta habilidad el “gracejo popular”.

Pero además de lo popular y lo cómico un tercer ingrediente aumenta las posibilidades del éxito: lo andaluz. El triunfo del Romanticismo había traído consigo una revalorización de lo nacional y por ende de lo regional como manifestación del espíritu del pueblo, al que se considera depositario del auténtico carácter nacional. Y de entre todas las regiones, Andalucía llega a identificarse como “la más genuinamente española”. Se ponen de moda canciones, bailes, poesías, escenas, cuentos, novelas e incluso “zarzuelas andaluzas”³⁷.

Por si fuera poco, Cádiz, durante los primeros años del siglo XIX, al quedar reducido el territorio nacional por el avance invasor del ejército francés, se había convertido en el baluarte de la nación. De resultados del acoso que sufrió la ciudad, y a pesar de que sus habitantes soportaron estoicamente el sitio al que se vieron sometidos, la fobia antifrancesa fue en Cádiz mucho mayor que en otras zonas de España. Estas

³⁶ *Historia del teatro español*, tomo I, p. 362.

³⁷ A través del periódico *El Comercio* puede conocerse que entre las zarzuelas andaluzas destacan *¡Es la chachi!* de Francisco Sánchez del Arco, representada en el teatro del Balón el 27 de enero de 1846, y *En Sevilla ni en Cádiz hay quien me tosa*, ofrecida el cuatro de junio del mismo año.

En el teatro Principal, el 3 de marzo del mismo año, tras la obra *El lindo don Diego* “se cantará por don Joaquín Arjona, la aplaudida canción andaluza: *El Torero*” seguido de un baile nacional y un sainete.

Entre los bailes andaluces más citados por dicho periódico en las carteleras de ese año sobresalen “boleras de la Caleta” y “las corraleras de Sevilla”.

circunstancias pueden contribuir a esclarecer el empeño con que Sánchez del Arco denostaba la rigidez que empleaban algunos críticos con las obras nacionales, mientras que al tratar de cualquiera “traducida del francés [aunque] sea robada á nuestro teatro, y aunque abunde en disparates históricos, y aun cuando haya personajes, escenas ó actos enteros de mas ó de menos no se dice una palabra siquiera”³⁸.

De todas formas, a la hora de valorar este teatro, hay que darle la razón a Ochoa cuando asegura que el retrato que se hace de Andalucía nada tiene que ver con la realidad y que se toma por castizo lo que no lo es: parece que Andalucía no está poblada sino por gitanos y bandoleros. Aunque, por otra parte, es verdad que este hecho se deriva de la necesidad de exaltar, mediante estos personajes y otros del pueblo bajo andaluz, sus costumbres y su habla, un teatro “diferente” del “foráneo”, que dominaba la escena.

Finalmente, cabe enlazar estas “piezas andaluzas” con el posterior “género chico”³⁹. Juan Ignacio Ferreras y Andrés Franco, en su estudio sobre *El teatro del siglo XIX* al referirse a este último, dudan de que suponga una “resurrección del sainete”, sino, por el contrario, “la degeneración y empequeñecimiento de una comedia de costumbres que se agotó con la muerte de Bretón en 1873 y que nadie se cuidó de continuar”⁴⁰.

Si bien Ochoa no duda de la existencia de un vínculo de continuidad entre el sainete y las “piezas andaluzas, tanto él como Cañete indicaban una serie de defectos en éstas –la desnudez de la acción y la falta de comicidad– que suponían un declinar respecto del sainete. Idénticos fallos los señalan Ferreras y Franco en el “género chico”: “hay muy poca acción, los tipos son caricaturescos y repetitivos, y toda la pieza está basada en el chista verbal de cortos vuelos”⁴¹.

³⁸ “Las piezas andaluzas” en *La Tertulia*, Tomo I, n.º 2, p. 5.

³⁹ José Enrique Martínez, en su estudio introductorio a la antología por él preparada sobre *Teatro cómico breve*, afirma: “La línea del entremés y del sainete enlazará en el siglo XIX con el “género chico” de la España de la Restauración (...)”. Como se ha ido viendo a lo largo de este estudio, las “piezas andaluzas” podrían considerarse un puente entre estas manifestaciones teatrales.

⁴⁰ Taurus, col. “Historia crítica de la Literatura Hispánica” n.º 18, Madrid, 1989, p. 85.

⁴¹ *Idem*, p. 84.

Así pues, puede convenirse en que de la evolución del “género andaluz” no resultó nada especialmente interesante desde el punto de vista literario, ya que los autores se dejaron llevar por la inclinación más sencilla de contentar al público con la risa fácil y sin pretensiones de mayor alcance. Este sencillo propósito cómico junto a los ingredientes castizos ya señalados, son los que pueden explicar el éxito de las piezas. Y si éstas no continuaron como tales en el siglo siguiente, sí puede verse una cierta perpetuación en el “género chico”, que se nutría de estos mismos elementos.



EL TIO CANYITAS

el mundo nuevo de Cádiz.

Opera Comica Española en 2 actos

POESIA DE D. J. SANZ PEREZ,

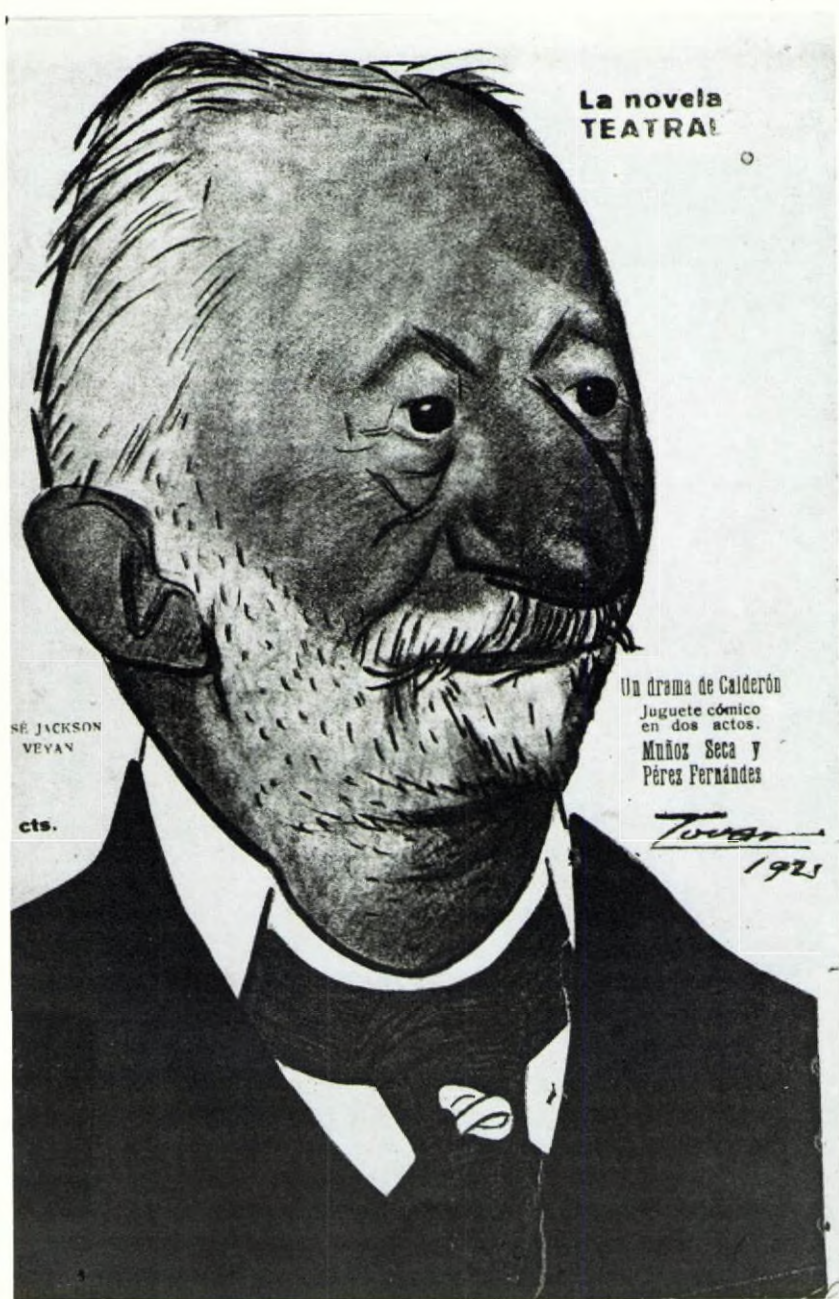
MUSICA DE

D. MARIANO SORIANO FUERTES.

Almacen y Calcografía de Musica del Editor LODRE,

Corresponsal honorario de Camara de S. M.

Carrera de S. Gerónimo n.º 15. Madrid.



La novela
TEATRAL

Un drama de Calderón
Juguete cómico
en dos actos.
Muñoz Seca y
Pérez Fernández

SÉ JACKSON
VEYAN

cts.

DEL CASTICISMO A LO PINTORESCO

Alberto González Troyano
Universidad de Cádiz

Puede considerarse el casticismo como una tendencia siempre latente en la literatura española, pero al ser un movimiento de reacción y autodefensa, sólo sale a relucir en los momentos en que el propio peligro de desaparición de los valores que postula empuja a emerger y a desencadenar literariamente sus mecanismos de resistencia.

Mecanismos que responden a un esquema que se instaura en la época de la ilustración dieciochesca: ante una oleada de costumbres cosmopolitas y homogeneizadoras procedentes del exterior, ciertos sectores del país, bien por disconformidad ante los valores que se avecinan, bien por exceso de celo ante lo propio, radicalizan el uso y el gusto por los modelos, lenguajes y hábitos que consideran más genuinos. Este proceso se proyecta en la literatura con la asignación de ciertos cometidos a determinados personajes, ambientes y comportamientos. En unos residiría una mayor capacidad para hacer frente a las modas extranjerizantes, mientras en otros, la predisposición para dejarse llevar por lo foráneo sería clara y manifiesta.

Si se acepta, pues, como elemento primordial desencadenante del casticismo literario la amenaza de nuevos ingredientes culturales uniformadores que, casi siempre, en el caso español arropan sus

intenciones bajo un programa de modernización o europeización, se comprenderá que la proliferación del casticismo se corresponde con aquellas épocas de mayor predisposición del país hacia la influencia extranjera.

En el siglo XIX, tras la muerte de Fernando VII, van a darse, en múltiples ocasiones, apuestas celosamente nacionalistas y endógenas, junto a otras que ponían sus esperanzas en las innovaciones aportables por el cosmopolitismo. Ambivalencia que en parte determinó el desarrollo del movimiento romántico español, ya que unos pretendían rehuir –cuanto más mejor– una ininterrumpida tradición cultural, mientras otros observaban nostálgicos la vulnerabilidad de lo genuino en unos años en que los conceptos de progreso y rebeldía se convirtieron en los máximos estímulos teóricos para muchos escritores.

Pero así como durante el siglo XVIII la propia simplicidad de la sociedad española y de sus opciones ideológicas permitía que se transparentasen con bastante nitidez los planteamientos y los territorios elegidos por unos y otros –es decir, por los partidarios de una actitud casticista y por los valedores de una postura homogeneizadora con lo europeo–, y que por tanto, el recurrir a según qué tipos, ambientes e intrigas, ya denotaba la intención de un autor; en cambio, la mayor complejidad asumida por la España decimonónica provocó que esos rasgos antes tan clarificadores se difuminaran y fragmentasen.

En el mundo literario dieciochesco la opción casticista estaba inmersa en una viva polémica y se alimentaba sobre todo de la abigarrada veta del tradicionalismo popular. Ese sector social, el del plebeyismo, al mismo tiempo que se sentía reflejado en las obras, se veía empujado a imitarlas, convirtiéndolas así en un material programático y ejemplar de usos y costumbres a mantener. Las obras literarias participaban, por tanto, de la misma pugna entablada en la calle. La contraposición entre el petimetre y el majo era una invención sobre todo literaria, pero también era posible reconocer en ellos dos opciones de vida cotidiana.

Pero esa situación se habría de alterar al iniciarse el segundo tercio del siglo XIX, durante el cual comienza a recurrirse a los mismos ambientes populares anteriores, pero ya no sólo con aquella actitud casticista de ver en ellos un foco de genuina resistencia. Muchos escritores se acercan a ellos con una intención que empieza a

denominarse pintoresca, porque pretende rellenar la curiosidad de una nueva clase de lectores sedentarios, a cuyas casas llegan los tipos, cuadros y escenas singulares enmarcados en unos soportes impresos, cada vez en mayor expansión: las revistas y las publicaciones periódicas. Este fenómeno social de las suscripciones permite acceder a numerosos hogares españoles una literatura de corte costumbrista que en gran parte va a venir condicionada por el gusto de esta nueva burguesía.

Esta demanda abre, pues, un mercado, dentro de cuya diversidad también van a incluirse tipos y ambientes populares, herederos de aquellos mismos en los que los escritores casticistas de décadas anteriores habían puesto sus últimas esperanzas. Estos habían escrito con la pasión nostálgica, aunque también cargada con cierta actitud de desafío conservador, del que presenta un mundo cuya desaparición se pretende detener, mientras que para la mayor parte de los nuevos escritores costumbristas decimonónicos ese mundo popular y genuino sólo será un mero escenario que se brinda a los lectores ávidos de coleccionar singularidades nativas.

Así, una perspectiva pintoresca y complaciente se impone como forma de enmarcar unas escenas a las que su propia función literaria relega a piezas museísticas, alejadas de polémicas y contradictores.

Y aunque los ambientes tradicionales hubiesen podido alterarse en el transcurso de esos últimos años, lo que aún parece, pues, desplazarse más, es tanto la perspectiva de la mirada del narrador como la sensibilidad y los intereses del receptor. El casticismo continuará manteniendo su prestancia combativa frente a la generalización en el país de hábitos foráneos, pero a lo largo del siglo XIX, en la literatura de mayor consumo, cada vez se tenderá más a resaltar de los reductos y tradiciones populares sus rasgos más adocenados y superficiales. Narrado todo ello con una impostura exterior, perpetrada desde fuera por tanto escritor improvisado. Puede pensarse, por tanto, que esta nueva forma de dar cuenta de lo popular, incidiendo en su dimensión más pintoresca, no era más que una subrepticia maniobra por parte de la ofensiva cosmopolita para neutralizar y desposeer de su poder de resistencia a los ambientes privilegiados literariamente por el casticismo.

**EL DEBATE INTELECTUAL
EN TORNO AL CASTICISMO**

CULTURA POPULAR, CULTURA INTELECTUAL Y CASTICISMO

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier
Universidad de Cádiz

A estas alturas del siglo XX no deja de resultar arriesgado abordar un tema como el del casticismo, que a tan hondas cabezas dio sustento y que sin embargo hoy puede resultar, no sólo marginal y anacrónico, sino además ideológicamente “sospechoso”. Con todo, nos aventuraremos a exponer lo que a nuestro juicio constituye la esencia y función de lo castizo dentro y fuera de la literatura.

I. CUESTIONES ETIMOLOGICAS. LA PUREZA COMO MITO

El sustantivo *casta*, cuya primera documentación es de 1417, generó el adjetivo *castizo/a* (escrito desde 1529), del que mucho más recientemente surgió el sustantivo *casticismo*. *Casta*, vocablo de origen incierto, pero oriundo de la Península Ibérica y común a sus tres lenguas romances, procede quizá, según Joan Corominas y José Antonio Pascual¹, del gótico *KASTS*: “Grupo de animales, nidada de pájaros”. De aquí pasó a tener tres significados básicos en nuestra

¹ Cf., Joan Corominas & José Antonio Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980 (6 vols.).

lengua: 1) especie animal, 2) raza o linaje de hombres, y 3) clase, calidad o condición.

Los portugueses aplicaron el vocablo, ya en 1516, a las castas de la India, privadas de mezcla y contacto con las demás. Con este valor se propagó el término a todos los idiomas modernos, hasta el punto de que esta acepción, la más divulgada, influyó en las investigaciones de la etimología. Así se explica la falsa filiación que estableció Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611)², donde hizo derivar *casta* del adjetivo latino *castus* (puro, sin mezcla), etimología que tuvo éxito entre los eruditos, llegó hasta el ensayo de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo* (1895) y todavía subsiste, a través del pensamiento unamuniano, en la conciencia de muchos lectores y aun especialistas.

Originalmente *casta* se utilizaba con un sentido neutro que no afirmaba ni negaba la pureza de la especie, pero el sustantivo se cargó muy tempranamente de una connotación positiva que implicaba la pureza. Así, Elio Antonio de Nebrija define *casta* como “buen linaje, *genus*”³; Covarrubias dice que “vale linage noble y castizo, el que es de buena línea y decendencia; no embargante que dezimos es de buena casta, y mala casta (...). Castizos llamamos a los que son de buen linage y casta”. El *Diccionario de Autoridades*⁴, más comedido y certero, lo define como “generación y linaje que viene de padres conocidos” y matiza que en el caso de los animales se habla de casta “porque vienen de padres conocidos por su lealtad, fiereza u otra circunstancia, que los haze señalados y particulares”. *Castizo*, en este mismo diccionario, equivale a “lo que es de origen y casta conocida, de cuyo nombre se formó” y estilo castizo “se llama el que es puro, natural y limado, sin

² Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Madrid, Turner, 1979. Covarrubias tuvo que hacer un gran esfuerzo imaginativo para reconciliar las acepciones de *casta* y *castizo* (entre otras la de “muy prolífico”), con la etimología que proponía, ya que había una contradicción *in terminis*. El resultado, verdaderamente regocijante, no tiene desperdicio: “Dixose casta, de *castus*, a, um, porque para la generación y procreación de los hijos, conviene no ser los hombres viciosos, ni desenfrenados en el acto venéreo; por cuya causa los distraydos no engendran y los recogidos y que tratan poco con mugeres, tienen muchos hijos”.

³ Cf. Joan Corominas & José Antonio Pascual, op. cit.

⁴ *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1984 (ed. facsímil) (3 vols.).

mezcla de voces extrañas o poco significativas". El DRAE⁵ definirá más adelante *castizo* como "de buen origen y casta", y en germanía significó "fino" y "leal"⁶, acepciones que se trasvasaron al habla popular.

Nótese, en fin, cómo lo *castizo* viene a identificarse con lo bueno, lo conocido y lo leal, valores cuya relación resulta muy sintomática: es bueno aquello cuya procedencia se conoce, y este conocimiento confiere al objeto un grado de familiaridad que se identifica con la pureza. El casticismo, igualmente, no es sólo la "cualidad de castizo"⁷, o sea, la de ser de buena casta, sino, como especifica el DRAE, "el *amor* a lo castizo, así en el idioma como en las costumbres, usos y modales".

Lo primero que conviene destacar es que todo lo que se relaciona con el casticismo está sobrecargado de subjetividad: entra en juego el problema de la identidad, ante lo que es difícil mantenerse indiferente. El casticismo es, ante todo, una cuestión de imagen del ser, un concepto cultural.

De todos los diccionarios en uso es el de María Moliner el que más cumplida noticia da de las diversas acepciones del adjetivo *castizo*. En primer lugar la lexicógrafa dice que "ser castizo, aplicado al lenguaje, costumbres, tradiciones, rasgos y demás manifestaciones de un país o una región", vale lo mismo que *genuino*, *propio* y *puro*. Es lo "verdaderamente del país, región, etc. de que se trate y no falseado, espurio, advenedizo o mezclado con cosas ajenas". Dentro de las acepciones, nos encontramos con las siguientes:

- * Se aplica al escritor que emplea un lenguaje castizo.
- * Se aplica a la persona que tiene las cualidades que caracterizan a los de la región, profesión, etc. a que pertenece (cf. Auténtico): Un aragonés castizo. Un torero castizo.
- * Se aplica particularmente a los madrileños que tienen la gracia desenfadada que se considera propia de las clases populares de esta ciudad (Un madrileño castizo –cf. Chulo–) y a los andaluces con la gracia propia de su región.

⁵ Cf. las ediciones del DRAE de 1956 y de 1984, Madrid, Publicaciones de la Real Academia Española.

⁶ Cf. Luis Besses: *Diccionario de argot español* (Barcelona, 1905), Cádiz, Universidad, 1989 (edición facsimil).

⁷ María Moliner: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1980 (2 vols.).

* Barbián, chulo. Persona con desenfado y graciosa desenvoltura: ¡Eres un castizo!

Esta exposición sirve perfectamente para trazar una pequeña historia de lo castizo y el casticismo desde un ámbito etnográfico general, pasando por el confinamiento del casticismo en espacios geográficos y en niveles sociales definidos, hasta llegar a identificarse con una actitud vital muy concreta, pero exenta ya de un contexto geográfico-cultural específico y aun de un ámbito social marcado.

El casticismo es un concepto ligado a las formas de vida y expresión de un pueblo. En principio se trataría de un conjunto de rasgos diferenciales que caracterizan a un pueblo frente a todos los demás: una serie de rasgos más o menos *evidentes* en los que radica la manifestación de la identidad, *la imagen* que se proyecta, para consumo interno y/o externo, de la propia identidad. Y la identidad, no se olvide, está sumamente determinada por las coordenadas espaciotemporales. Estas cualidades diferenciales pasan del colectivo a sus miembros, pero en cualquier caso lo castizo es una cuestión de grupo.

Lo castizo es además una cuestión cultural, entendiendo la cultura, en un sentido antropológico, como todo aquello que el hombre aprende, en contraposición con lo adquirido por herencia biológica. Lo castizo, en el ámbito humano, no es una cuestión de genes: no nace, sino que se va haciendo y consolidando en el seno de un grupo que no tiene por qué ser *biológicamente* puro.

La pureza asociada al casticismo es un mito poco resistente al análisis. Lo que una comunidad puede asumir como propio no es necesariamente lo puro y no contaminado por usos foráneos: lo castizo, como todo en la vida social, se mueve también por modas, es una dinámica entre la tradición y la novedad. Así, el tan traído y llevado traje de gitana, el traje de faralaes, vino de fuera. Pero fue aceptado, asumido como el atuendo típico de Sevilla y, por extensión, de Andalucía. Lo castizo no es tampoco lo eterno, porque las sociedades cambian. Así, del traje goyesco de maja, típico del casticismo madrileño (y no sólo madrileño) del XVIII, al traje de chulapa, típico del Madrid finisecular, hay una gran diferencia. La moda castiza cambió, y lo que quedó atrás no es lo castizo del momento posterior. Los cambios, dentro del ámbito castizo, afectan más y antes a la cultura material que a la espiritual, lo cual no es sino lógico.

II. PRIMER ACERCAMIENTO A LO CASTIZO. LO CASTIZO COMO SISTEMA. CASTICISMO Y EXOTISMO. LA MIRADA AUTOCOMPLACIENTE

El casticismo afecta a una constelación de comportamientos que constituyen un complejo cultural delimitado. En otras palabras, un producto castizo debe remitir a un *todo*, estar sobredeterminado por varios rasgos que incluyen los comportamientos, los sistemas de valores, la lengua, la expresividad corporal, etc., de un grupo de gente en un tiempo y en un lugar concretos. Un rasgo castizo lo es en la medida en que es capaz de evocar y aun de reconstruir el conjunto castizo. Sacado de su contexto ese rasgo podrá mantener e incluso evidenciar su marca de origen, pero será otra cosa en cuanto que integrante de un sistema que ya no es el originario.

Un ejemplo muy claro de lo que venimos afirmando lo constituye la novela *Carmen* (1844) del francés Prosper Mérimée, un producto que evocaba un espacio, un tiempo y unos tipos pasionales que en el extranjero resultaron muy castizamente españoles. ¿Por qué no fue asumida esta novela como castiza en España? A nuestro entender, le faltaban a *Carmen* dos componentes castizos fundamentales: el sistema de valores de la comunidad y la lengua empleada. En cuanto a lo primero, a mediados del siglo XIX, el siglo más puritano, los usos morales españoles proscribían la licencia erótica que hubo en siglos anteriores. La maja madrileña dieciochesca, amancebada de un guapo, adúltera o mantenida por algún petimetre o caballerito, al estilo de las que don Ramón de la Cruz satirizaba amablemente en sus sainetes, no coincide con la chulapona de la segunda mitad del XIX, que, pese a desparpajos y equívocos, era mujer por lo general muy decente. En el sistema ortodoxo gitano, donde el culto a la virginidad ha sido aún más fuerte, tampoco era canónico el tipo de la mujer fatal. Lo castizo no es lo marginal: el tipo castizo ha de corresponder con un modelo asumido por una colectividad. Carmen, en cuanto que mujer anómala, no podía ser un tipo castizo del XIX. La multiplicidad erótica de la mujer era impropia de la época en que la novela se escribió y distaba abismalmente del sistema moral del público español receptor de la novela. En segundo lugar, tenemos que la lengua es un ingrediente fundamental del casticismo: no puede haber un casticismo español en

francés, como no puede haber un casticismo francés en español, por mucho que la lengua foránea se empiedre de casticismos en cursiva. La lengua es la morada del ser, también del ser castizo.

Al usuario francés le puede parecer que la *Carmen* es muy española y muy castiza porque le resulta muy definida y ajustada a los estereotipos españoles vigentes en Francia, estereotipos por lo demás bastante vagos que no tienen por qué coincidir con los asumidos por lo españoles⁸. A un no español la *Carmen* le podía resultar muy diferente a lo francés, en definitiva muy exótica, pero al español algo exótico no se le puede vender como suyo castizo (y viceversa). Asimismo, es lógico suponer que las japonerías del modernismo europeo nunca serán castizas para un castizo japonés. Lo castizo es un producto para el uso y consumo interno, aunque se utilice como espectáculo turístico y aunque los extranjeros colaboren en su definición.

Otra conclusión que se extrae del caso de *Carmen* es que el casticismo se corresponde con la mirada desde dentro, más aún, incondicionalmente interna: es el producto de que una comunidad fuertemente trabada se mire a sí misma aceptando la visión resultante que de ella da uno de sus miembros o alguien aceptado (provisional o permanentemente) como tal. Si la comunidad percibe distancias en el ojo que la mira no acepta su visión. Piénsese en el caso de Ramón del Valle-Inclán, quien no sólo prescindió literariamente del gallego, sino que además tradujo la realidad gallega desde presupuestos estéticos e ideológicos ajenos a la cultura popular y a la cultura oficial, ya fuera desde la exquisitez estilizadora, decadente y morbosa del modernismo, ya desde la deformación hiriente y procaz del expresionismo. El casticismo implica un punto de vista no sólo interno sino también *simpático*, integrado, integrador, connivente y positivo. Autocomplaciente, en suma.

Podríamos intentar una generalización afirmando que lo diferencial de un pueblo percibido, estilizado y estereotipado desde dentro da en casticismo, mientras que lo diferencial percibido, estilizado y

⁸ En efecto, el cliché de la mujer española pasional puede dar pie a diversas interpretaciones: no es lo mismo una pasión de objeto variable o invariable, y tampoco es lo mismo el desparpajo verbal y gestual que el consumadamente sexual, aunque los límites puedan ser confusos.

estereotipado desde fuera da en exotismo. Ambas actitudes, íntimamente asociadas, han solido manifestarse conjuntamente en el tiempo. Piénsese en la bifurcación exótico-castiza que se da en el Romanticismo y en el Modernismo-98. Esta asociación resulta especialmente sugestiva en cuanto que parece haber corrientes histórico-culturales que muestran o generan un denodado interés por lo diferencial, propio y ajeno, en momentos especialmente críticos.

Hasta aquí lo castizo, en cuanto que lo propio de un pueblo, puede referirse con propiedad a cualquier pueblo histórica y culturalmente definido que se haya detenido, por los factores que sean, a mirarse, de manera que habrá un casticismo andaluz, castellano, gallego, vasco, catalán..., lo mismo que bretón, siliciano, bávaro, o escocés. El casticismo, aunque sea afirmación perogrullesca, no es exclusivo de España, que no es tan diferente como algunos se empeñan en pensar, ya sea para alabarla o para denostarla.

III. CULTURA POPULAR, CULTURA TRADICIONAL Y CASTICISMO

Hemos mencionado la palabra *pueblo* en relación con el casticismo, y aquí se impone la necesidad de precisar. Siguiendo al musicólogo y folclorista Walter Wiora, *pueblo* debe entenderse como "el estrato básico de la sociedad"⁹. En una sociedad primitiva pueblo es toda la población, pues la gente no se diferencia significativamente en su mentalidad, en su cultura, en su forma de vida, en sus actividades esenciales. Pero a medida que las sociedades evolucionan y se diversifican la noción de pueblo se restringe. El parámetro socioeconómico identifica siempre la noción de *pueblo* con las capas menos pudientes de la sociedad, pero en lo que respecta a la cultura el concepto de pueblo es más complejo.

El estrato básico depende del tipo de sociedad, de su economía, de sus formas de población (en núcleos pequeños o grandes, dispersos o concentrados). La cultura es siempre una cuestión de interacción entre

⁹ Walter Wiora: "Concerning the conception of authentic folk music" en *Journal of the International Folk Music Council*, I, 1949, pp. 14-19. Cf. asimismo Dionisio Preciado: "Los cantos folklóricos. ¿Lo auténtico contra lo bello? Un nuevo concepto de música folklórica", en *Revista de Folklore* (Valladolid), n. 75, 1987, pp. 75-80.

el hombre y su medio. Lo que se suele entender por cultura popular es en realidad la cultura popular *tradicional*, que funciona en sociedades preindustriales, preburguesas. Por otra parte, hay que distinguir claramente entre la cultura material, la que afecta a todos los objetos de uso cotidiano, destinados a un uso práctico, y la cultura no material, sea ésta religiosa, ideológica, artística o literaria¹⁰. La cultura popular tradicional, material y no material, está fuertemente marcada por el respeto a la tradición, cuyos cánones consagrados se repiten y, aunque evolucionan, lo hacen de manera muy lenta, casi imperceptible.

Con el advenimiento de la sociedad industrial la cultura popular se modifica sustancialmente: pierde su relación con tierra, pierde el sentido y el valor de la tradicionalidad, de la que emanaban sus rasgos característicos, y se diluye y homogeniza en el sistema de vida urbana. El cambio del sistema de estamentos al de clases sociales supondrá la progresiva pérdida de la noción de tradición interestamental inamovible como valor, y la dinámica social será de tipo ascendente: cada clase social tenderá a imitar el *modus vivendi* y los usos de la clase que está por encima en su afán de acceder a ella, con lo que dejará de haber modelos populares y no populares y se irán imponiendo modelos únicos de status más o menos adaptados a las posibilidades y conocimientos de cada clase social. Este proceso empieza a hacerse evidente en España con la Restauración, periodo en que el *pueblo* se fragmenta y surge una sociedad dual, mitad urbana mitad rural, mitad del nuevo y del antiguo régimen, donde se distingue entre un proletariado (la parte urbana de lo que fuera el pueblo) y un *pueblo* a la antigua usanza (el pueblo que permanece en el campo, dentro de un sistema que sigue correspondiéndose con el antiguo régimen, y el pueblo que dentro de las ciudades parece intentar mantener en ellas lo que considera la médula de la cultura popular tradicional). Hay que distinguir, por tanto,

¹⁰ Aunque tal distinción resulte perogrullesca, nos ha inducido a establecerla el haber constatado que personas con formación humanística universitaria llegan a confundir la cultura de la que surge la cerámica popular con la cultura clásica de, por ejemplo, un seminario católico. Tal aberración o confusión *in terminis* no se explica sin entender el contexto sociopolítico actual, en que el afán de reivindicar lo popular y lo tradicional ha llevado a intentar ignorar distinciones que, nos gusten o no, sean o no "justas", existen y siguen siendo operativas. Los buenos sentimientos no pueden justificar la ignorancia o el error conceptual, aparte de que sostener lo contrario constituye una actitud verdaderamente manipuladora y, más aún, propiamente oscurantista.

entre la cultura popular tradicional y la cultura solamente popular, que a medida que avanza el capitalismo se irá convirtiendo en la cultura de masas, absolutamente unificada por los *mass media*.

Pero retrocedamos un poco, a la noción de estrato básico, para indagar en qué se basa la cultura popular y la cultura popular tradicional. Aquí quizá podamos insertar algunas ideas sobre la mentalidad arcaica formuladas por Mircea Eliade¹¹ y otras de diversa procedencia, entre ellas las de Johan Huizinga sobre el juego¹² y las de Miguel de Unamuno sobre la intrahistoria.

El hombre primitivo concibe que su aldea, su territorio, es “el centro del mundo”, posición no sólo espacial sino jerárquica. La comunidad se tiene a sí misma en el centro de la creación, en el punto de mira de los dioses, etnocentrismo que guarda claras analogías con el instintivo egocentrismo de la infancia. De este sentimiento atávico se deriva el *chauvinismo*, pero hay que dejar constancia de que no es lo mismo un gesto espontáneo infantil que el gesto deliberadamente pueril de un niño resabiado o del que ya no es un niño.

Según M. Eliade, la ontología arcaica¹³ considera dos dimensiones temporales diferentes: el *tiempo histórico* y el *tiempo mítico*. El tiempo cotidiano en que cada hombre vive y muere, el tiempo *histórico*, carece de valor, es contingente y no significativo para el hombre primitivo. En realidad, las sociedades y mentalidades arcaicas no conocen la dimensión temporal propiamente histórica: los hechos del pasado pueden mezclarse anacrónicamente en la memoria; la memoria no es excesivamente fiel y exacta: olvida y reconstruye más o menos caprichosamente, *reinterpreta*, reelabora, asimila lo más diverso mezclándolo con lo conocido, mitifica. Por eso quizá sea más apropiado denominar a este tiempo no *histórico*, como hace Eliade, sino *cotidiano*. Las manifestaciones culturales están marcadas por la continuidad con lo

¹¹ Cf. Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno* (1949), Madrid, Alianza/Emecé, 1984. También *Mito y realidad* (1963), Madrid, Guadarrama, 1985. Una muy interesante aplicación del concepto antropológico de rito a la historia de la literatura la encontramos en Luis García Montero: *El teatro medieval. Polémica de una existencia*, Granada, Editorial Don Quijote, 1984.

¹² Johan Huizinga: *Homo ludens* (1954), Madrid, Alianza Editorial, 1972.

¹³ Entiéndase que no utilizamos el adjetivo “arcaico” en sentido despectivo, y que lo arcaico, aunque primario, no deja por ello de ser complejo y múltiple.

establecido por la tradición, pero el concepto de *continuidad* puede no remontarse en el tiempo más que a unas cuantas generaciones, de manera que lo que parece algo “de toda la vida” puede ser una costumbre más o menos reciente. También se da el caso de que haya costumbres antiguas pero modificadas, insensiblemente *adaptadas* a los nuevos tiempos.

El tiempo *mítico*, en cambio, es el verdaderamente significativo y necesario para el hombre arcaico: es la dimensión a que pertenecen los dioses y héroes fundadores de la comunidad, de la civilización, una dimensión ahistórica (aunque secuenciada) de la que emanan los modelos de comportamiento, el sistema de valores, las pautas de conducta, los arquetipos vitales a los que debe ajustarse la vida de los hombres para tener “sentido” en el seno de su sociedad. Ambas categorías temporales, la cotidiana o *histórica* sin dimensión propiamente histórica, y la *mítica*, conformarían lo que Unamuno denominó intrahistoria.

El tiempo mítico se puede recuperar mediante el rito, gracias al cual el hombre trasciende su condición individual y sus coordenadas espaciotemporales para ingresar en la dimensión ejemplar y participar en ella. El rito es de origen religioso pero sus mecanismos se diversifican en su función, de manera que desde muy temprano, como analiza M. Eliade (y también J. Huizinga a propósito del juego), se distinguen ritos de consagración y ritos de regocijo. Ambas funciones pueden hibridarse: el mundo ejemplar evocado en el rito puede servir para menesteres religiosos o simplemente lúdicos, o para ambos a la vez. En el rito se ensalza lo admirable y se denigra lo ridículo, pero por medio de una inversión lúdica se puede pasar a denigrar lo admirable y a admirar lo ridículo.

En los estadios más primitivos de los pueblos hay además divinidades o semidivinidades de tipo jocosos y muy poco edificantes, héroes *infantiles*, caprichosos, devastadores, crueles, lascivos, promiscuos, embusteros, que muy poco tienen que ver con lo que hoy se considera en Occidente una divinidad medianamente *seria*, *recomendable*, pero que en estadios anteriores sí tenían una dimensión modélica y ejemplar, aunque fuera en un contexto lúdico. Qué duda cabe de que la evolución de algunas religiones hacia sistemas más ideológicos y menos espontáneos, más apolíneos y menos dionisiacos,

más racionalizados y menos intuitivos, supondrá una continua tensión con las fases religiosas previas, persistentes especialmente a nivel popular; una tensión con múltiples posibilidades de interferencia (piénsese en el paganismo cristianizado de zonas rurales alejadas de los centros del poder, caso de Galicia en España). Y qué duda cabe de que la historia de las religiones que más han evolucionado es la historia de la regulación institucional, cuando no de la represión, de los instintos primordiales, atávicos, en pro de un concepto de civilización que en ningún lugar del mundo ha sido tan dinámico como en Occidente, cuya cultura es (dicho sea aséptica y comparativamente) la más *desnaturalizada*.

La actitud del participante en el rito o juego gregario es de inmersión, de identificación, de participación. Incluso de alienación, mientras se ejecuta. Se trata de un comportamiento vital en principio no estético. La apreciación estética se va imponiendo a medida que se produce el distanciamiento religioso o vivencial. Percibir la belleza o la fealdad de un rito es situarse fuera, al menos parcialmente, de la identificación con él. Es desligarse y no sumirse, segregarse y por tanto individualizarse, observar y no actuar dentro de él. Es sobreponer la razón a la emoción. Quienes teorizan sobre la belleza o la fealdad de los toros no son en principio los toreros, lo mismo que quienes aprecian la belleza de la cerámica popular no son sus usuarios ni los alfareros, sino quienes no los contemplan como objetos funcionales y necesarios. Análogamente, los observadores del carácter nacional español fueron los extranjeros y los españoles distanciados desde su fuero interno, vivieran o no fuera de España¹⁴. Claro que las opiniones *teóricas* de los distanciados influyen al cabo sobre los participantes y les hacen ganar otro tipo de conciencia y actitud que revierte sobre la ejecución y vivencia del ritual.

Los participantes en el rito en principio solamente participan; luego, a través de la experiencia, opinarán sobre si ha estado bien o mal ejecutado, según hayan podido a través de él vivir con mayor o menor intensidad la dimensión convocada. A nivel elemental, primero son los

¹⁴ Aunque estar fuera, en cuanto que asimilar cosas externas, hace ver de muy distinto modo lo de dentro, en cambio, estar fuera sin adaptarse en nada conduce a añorar y magnificar lo que se dejó.

juicios sobre bondad y maldad, que luego evolucionan a los de hermosura y fealdad. Considérese, por ejemplo, que el adjetivo estético positivo que más se utiliza entre nosotros coloquial y familiarmente es *bonito*, derivado de bueno, y no *hermoso* o *bello*; del mismo modo que el *foedus* latino, que designaba lo horripilante y repulsivo como experiencia emocional de origen sobrehumano, infernal (no como experiencia estética), pasó al español con acepciones tanto morales y éticas (una acción fea, un feo asunto) como estéticas (una persona fea). La evolución original de los valores va de la ética a la estética, y no al revés. Las apreciaciones éticas son en principio puramente pragmáticas, aunque el pragmatismo sea poco o nada racional: es bueno lo que no me amenaza, lo que no me aterroriza, lo que me inspira confianza (o más confianza que desconfianza), lo que me beneficia (aunque bajo ciertos aspectos y en ocasiones también me pueda perjudicar), lo que me ayuda a vivir y a sobrevivir, y esto, que en principio es bueno, acabará siendo hermoso. Así, por poner un ejemplo, la tópica homérica denomina a Hera “la de los ojos de vaca”, metáfora que hoy está lejos de nuestro sentir porque no consideramos bella a la vaca, pero en una cultura muy anterior a la nuestra la vaca, que es buena para el hombre, es además hermosa. En cierto modo, nuestra historia del arte es la historia de los amores y desamores entre la valoración ética y la estética, entre la identificación y la distancia, entre el pragmatismo y la gratuidad, y tal vez aquí resida parte del afamado realismo de la cultura española, que ha solido preferir los productos en que se identificaba y de una manera bastante pragmática. ¿Cultura más primitiva?

A nuestro juicio esta serie de características del comportamiento arcaico bien puede identificarse con el comportamiento del pueblo en cuanto que “estrato básico”, muy especialmente del pueblo con cultura tradicional. Llevando lo hasta ahora dicho al terreno de las manifestaciones rituales lúdicas del pueblo (las no religiosas, las no estrictamente sagradas), es decir, a las manifestaciones con que rompe la monotonía de la vida cotidiana para *di-vertirse*, resulta evidente que la monotonía afectiva y emocional se puede romper en el sentido de reír y de llorar, mejor cuanto más fuertes y primarias sean las reacciones desencadenadas. Los modelos castizos que han pasado de identificar una región a identificar una nación han solido ser siempre los más ricos en extremosidad afectiva y en riqueza sensorial. Los más diferentes y

diferenciadores. No será ocioso recordar que los gustos populares suelen decantarse hacia lo más bufo, grotesco y zafio, por un lado, y hacia lo más melodramático, patético e hiperbólicamente sentimental, por otro. Los gustos populares suelen incidir en el exceso, un exceso condenado normalmente desde los presupuestos estéticos de las instancias intelectualmente superiores, a menudo regidas por los "límites" de la razón¹⁵. Este desprecio es el que ha acuñado el término *populachero*. Ahora bien, a veces los intelectuales, cansados de sus presupuestos, de sus límites, se han inclinado favorablemente hacia las estéticas del exceso emotivo y sentimental, del exceso bufo y grotesco, hecho que se ha dado en movimientos irracionalistas (singulamente el Romanticismo) que, no casualmente, han reivindicado en parte la cultura popular.

Los productos rituales lúdicos que nacen en el seno del pueblo o que el pueblo asume como propios comparten siempre una base espectacular que los hace gregarios y participativos. Ponen en juego recursos de expresividad corporal, asocian la palabra al ritmo (verso, música, baile), a la representación, no consisten en la palabra sola, *abstracta*. Piénsese en el chiste, en la parodia, en la canción (para cantar y escuchar, para pautar movimientos y faenas, para acompañar con palmas, para bailar), en la pequeña representación dramática (pasos, pasillos, entremeses, sainetes...), en el relato sabia e histriónicamente contado (con cambios de voces, de entonación, gestos, etc.), productos todos destinados a la mayor emoción: morir de miedo, de pena (sufrir con el héroe y la heroína) y de risa, tres tipos complementarios de placer con una clara funcionalidad vital de liberación, de compensación emocional. La dimensión teatral, espectacular, es propia de la expresividad popular, como hace constar Julio Caro Baroja¹⁶. Más aún: el pueblo suele asistir a los espectáculos con una actitud espontáneamente participativa que entra en competencia con lo que se

¹⁵ En este punto quisiéramos recordar que en el carnaval gaditano, eminentemente popular, las modalidades más gustadas por el público oscilan entre lo más rabiosamente sentimental, donde se elogia el corazón de lo propio (el barrio de la Viña, la Caleta, la mujer y madre gaditana) –cosa que hace la comparsa–, y lo más rabiosamente degradador, cómico y satírico –cosa que hacen destacadamente los cuartetos y las chirigotas–.

¹⁶ Cf. Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.

ofrece en el escenario. Así, recuérdese que en el siglo XVIII (y antes) el espectáculo estaba también en el público popular, que silbaba, aplaudía, remedaba a los cómicos, etc.¹⁷. El pueblo verdaderamente se *di-vierte* cuando participa de la manera más directa, inmediata y física posible, y cuando puede manifestar la plenitud de sus reacciones sin coerción. El espectáculo que más gusta es el que conmueve a tope, mental y físicamente. En Cádiz la gente castiza, *gaíta*, expresa lo mucho que le ha gustado algo cuando eso ha conseguido ponerle “los vellos de punta”¹⁸.

A nivel popular actualmente se sigue observando el mismo gusto por lo visceral y extremo que se había dado antes (piénsese en el éxito arrollador de los culebrones hispanoamericanos), pero no se puede decir lo mismo de la teatralidad y de la participación. Nuestra cultura es cultura de distancias, de mediaciones, como lo evidencia el hecho de que el teatro haya dejado paso, en cuanto que espectáculo de masas, al cine y a la televisión. Nuestra cultura es cultura de consumo ante todo individual: de la lectura en alta voz se pasó a la lectura solitaria, de la sala pública se ha pasado al salón particular (la televisión, el vídeo). Y nuestra cultura es cultura de consumo pasivo: no está bien visto que la gente se exceda en la manifestación de sus emociones más allá del límite de la educación que rige en cada comunidad (pautas que varían, por ejemplo, en las tierras que separa Despeñaperros), no se concibe que el público interrumpa, ni siquiera que participe. Curiosamente, la participación del público se ha convertido en pretensión de los espectáculos más intelectualizados, de las compañías teatrales experimentales, frente a la reticencia del ciudadano de a pie, ya largamente acostumbrado a la pasividad.

Pero va siendo hora de que aterricemos en el casticismo, que por lo expuesto consideramos que ha de entenderse como una parte de la cultura popular tradicional. Si lo castizo emana de las formas de vida

¹⁷ En los carnavales gaditanos de hace años llegó a haber una mujer popular, una *María* (“*María la de la yerbabuena*”) que pasó a los anales carnavalescos por la consigna que berreaba a los grupos que más le gustaban en la sesión final del concurso de agrupaciones. Una consigna que ha quedado desde entonces.

¹⁸ Un inciso aquí parece oportuno: las formas propias de la cultura popular son eminentemente espectaculares, son para vistas, oídas y participadas, pero esto no quiere decir, como apunta J. Caro Baroja, que sean estrictamente “iletradas”, como demuestra la nutrida aunque mal conservada literatura de cordel.

que asume un pueblo en primer lugar es un fenómeno etnográfico y social que afecta a los comportamientos de un pueblo: sus costumbres, modos de vestir, de gesticular, de hablar, de ganarse la vida y de distraerse y divertirse del trabajo. Emana, en fin, de lo cotidiano y de las formas que se inventan para romper con lo cotidiano y también para *reconciliarse* con ello¹⁹. Lo castizo es entonces no sólo lo que hace y consume un pueblo, sino los productos en que ese pueblo se refleja y se reconoce, en que proyecta una forma de ser y de estar que considera consagrada por la tradición y, por eso mismo, modélica. Dentro del casticismo general, fenómeno supraliterario, ha de situarse el casticismo literario, vertiente artística y estética que constituye una parte de la literatura, oral o escrita, popular.

Un ejemplo: durante muchos siglos el pueblo consumió libros de caballerías traducidos o extractados, pero evidentemente un Tristán, un Rolán, un Merlín, no son en sí castizos aunque sean populares. Lo mismo se puede decir de los héroes televisivos de Falcon Crest. Ahora bien, puede suceder que el prototipo que representan Rolán, Gaíferos y sus colegas encarne en tierra propia: entonces podemos tener a Diego Corrientes, a su manera otro tipo análogo de paladín heroico que desfaze entuertos de la fortuna y redistribuye la riqueza. Quizá habríamos de olvidar que el bandido generoso se lleva generosa comisión, pero no es necesario: si el caballero andante obtenía reinos, vasallos y nupcias principescas, es justo y humanamente necesario que el bandido se lleve algo que gana con el mismo esfuerzo. El bandido no es un santo. Otro ejemplo: la Virgen María, San José y el Niño, con los pastores, etc., no son en sí *castizos*, aunque sí modélicos y populares. Ahora bien, cuando esos personajes son representados en un escenario que deja de ser el judaico y pasa a ser como el pueblo de uno “mejorado” y fantaseado, con unas ropas y utensilios que son como los que uno utiliza, sorprendidos en gestos, posturas y actitudes que podrían ser los nuestros, ya tenemos el Belén de Salcillo, ya tenemos el Belén iconográficamente castizo, independientemente de que la

¹⁹ Véase, a este respecto de la reconciliación con la realidad que opera el casticismo, el capítulo que, en este libro, ha elaborado la profesora Pilar Espin Templado, donde, entre otras cosas, se refiere a cómo, en sainetes, zarzuelas y piezas del género chico, la pobreza de las casas de vecinos es presentada de la manera más amable posible: la vivienda es pobre pero “limpia” y “acogedora”.

costumbre viniera de Italia, de los franciscanos, y fuera traída de Nápoles por Felipe V, el primer rey “extranjerizante”. Y cuando los pastores dejan de hablar en latín y se expresan en román paladino, y, más aún, en el román paladino de la propia tierra *típica* de pastores, como era el sayagués, y hacen ante todo de pastores sayagueses, ya tenemos el villancico castizo, donde no sólo cuenta el mensaje evangélico sino la *adaptación*. Como antes dijimos, el hombre arcaico considera a su tierra en el punto de mira de los dioses, y tiende a prohibir lo que es modélico y popular, lo que más le gusta²⁰.

Resumiendo, el casticismo es una actitud de proyección ritual de lo propio de un pueblo, en principio para consumo y beneficio interno. Lo propio de un pueblo, en unos ejes históricos determinados, es algo relativamente tradicional y relativamente puro; basta con que al pueblo le parezca que es puro y tradicional. Esa creencia puede haber surgido espontáneamente o puede haber sido inducida desde el seno de esa sociedad por individuos o grupos no populares e incluso extranjeros, pero es necesario que el pueblo, o una parte significativa de él, lo haya creído. Lo propio de un pueblo, de índole gregaria y diferencial, es algo que el pueblo mira con complacencia, de manera positiva y que usa para autocomplacerse, divertirse y disfrutar. Hasta aquí la función lúdica.

Pero el casticismo va también más allá: es una actitud de consagración ritual de la identidad colectiva proyectada en unos modelos que se consideran ejemplares. El casticismo consiste en *ensimismarse*, en comulgar con la propia cultura extrapolada a la

²⁰ Esta necesidad de adaptar lo que es popular a lo que resulta familiar y propio se pone de manifiesto en los seriales televisivos de sagas familiares. A España llegaron primero los norteamericanos (*Dallas*, *Falcon Crest*, *Dinastía...*), pero poco después nos llegaron los hispanoamericanos, que han arrasado mucho más entre la audiencia (*Cristal*, *Topacio*, *Rubí...*). Esto se explica porque el mundo social y cultural de estos últimos es mucho más afín al español, que se reconoce mucho antes en la cultura material y en los valores que proponen estas series. Nótese, además, que los seriales hispanoamericanos siguen proponiendo modelos positivos: sus héroes y heroínas son los “buenos” que, tras incontables dificultades, triunfan sobre los “malos”. En cambio, en los seriales norteamericanos el afán de sorprender llegó a quebrar la dialéctica maniquea estática, de manera que los buenos llegaron a hacerse malos (de repente) y los malos resultaban más atractivos y complejos que los buenos, e incluso tenían venas de sorprendente “bondad” (?) (un ejemplo destacado es *Falcon Crest*). El último paso en este proceso de apropiación sería un culebrón español, experiencia que ahora está en marcha y que cuenta con el antecedente, aunque con otros soportes, de Corín Tellado.

categoría de esencia, de raza, de sustancia biológica y vital, de necesidad y bondad, y luego de belleza. Dados todos estos rasgos valorativos es lógico que el casticismo, que proyecta una serie de valores aceptados, pretenda que esta constelación cultural permanezca. Así enlaza el casticismo con esa característica del hombre arcaico y del estrato básico que es la continuidad, la reiteración de esquemas. Aunque hemos de hacer una observación: lo castizo, más que “lo que permanece”, es lo que en una coyuntura cada pueblo quiere que permanezca por considerarlo consustancial a él. Porque, a niveles concretos, los productos castizos se van transformando lenta, imperceptiblemente, y lo que queda, el común denominador de unos siglos a otros, son rasgos muy genéricos y por tanto no diferenciadores en puridad. Piénsese que esa ontología arcaica, o ese estado de estrato básico, en última instancia daría la identidad de todos los pueblos, en definitiva la identidad humana, como no dejó de señalar Eliade²¹. El casticismo eterno unamuniano no deja de ser una entelequia, hermosa quizá, gratificante incluso, pero entelequia en cuanto que eso no es el casticismo del pueblo sino otra cosa, más bien un “humanismo” idealista, intelectual, volcado en la propia tierra. Sobre esta tendencia elemental a la permanencia y a la continuidad, a la reiteración, se sobreponen luego los intereses de los grupos no populares, que inducen al pueblo a conservarse tal cual. En este momento el casticismo pasa a ser instrumento del reaccionarismo. El casticismo y sus productos no sólo son populares, sino *populacheros*: funcionan como una manera de halagar a la plebe para, a la inversa, ser halagados por ella.

Los productos castizos literarios (así como los no literarios) se caracterizan por la repetición de esquemas. Incorporan siempre el espacio propio más significativo: no ya regiones, sino núcleos regionales, no ya ciudades como Madrid, Sevilla o Cádiz, sino los

²¹ En cierto modo, a nuestro parecer, el concepto de “estrato básico” tiene dos posibles interpretaciones: socialmente, puede equivaler al pueblo con cultura popular (no intelectual); psicológicamente, parece coincidir con mentalidades o actitudes más primitivas, instintivas, viscerales, menos “civilizadas” y mediatizadas por la cultura intelectual y la sociedad burguesa, sentido que puede convenir al pueblo como estrato social y a los que, no perteneciendo socialmente al pueblo, manifiestan estos rasgos de manera más o menos continuada o esporádica.

barrios madrileños, sevillanos o gaditanos de solera popular. Incorporan un tiempo que es una proyección del propio, teniendo en cuenta que se trata de un tiempo intrahistórico, fusión de lo cotidiano con lo ejemplar, donde la historia es, más que cronología, identidad de ideosincrasia, cultura material, costumbres y usos. Nótese que si, como dijo Kant, la categoría espacial es previa a la temporal, esto mismo se evidencia en lo popular y en lo popular castizo, donde el espacio está mucho más y mejor definido que el tiempo.

Los productos castizos incorporan además unos personajes que son *tipos*, modelos sociales ejemplares (que dan ejemplos a seguir o a rechazar) enraizados en un espacio y que se manifiestan directamente en la acción, verbal y no verbal. Tal como afirma T. Todorov a propósito del relato primitivo²², estos personajes manifiestan una psicología *apsicológica* en el sentido de que en ellos, en su actuación, confluyen simultáneamente, reversiblemente, las causas y los efectos: los héroes son valientes o cobardes porque realizan proezas o cobardías, y realizan proezas o cobardías porque son valientes o cobardes. Son personajes compactos, inmediatos, que sintetizan y no analizan un mundo. Son proyecciones de lo mejor y lo peor de un pueblo, estilizaciones que subliman o degradan lo real y que proponen la admiración, la compasión o la risa, placeres positivos; son encarnaciones de las propias filias y fobias a favor o en contra del sistema de valores impuesto desde el poder, y siempre son portadores de los valores predominantes en su medio. No evolucionan psicológicamente porque no están concebidos como individuos históricos, sino como modelos ejemplares en los que encarnan actitudes a refrendar o a rechazar. Por eso no es extraño que tampoco aporten soluciones “históricas” a problemas históricos: la resolución de los conflictos queda en un plano sobrehistórico: se castiga la maldad y se premia la bondad, se ejecuta lo que propiamente es una “justicia poética” que procede del sistema modélico de valores.

Su lenguaje tiende asimismo a idéntica estilización: no es sólo la suya el habla cotidiana, el habla propia, sino lo más propio del habla propia, lo más diferencial, junto de repente, abigarrado. Y casi más importante que lo que dicen es su forma de decirlo, de representarlo: no es sólo la palabra, sino el gesto que la acompaña, la quinésica y la

²² Cf. Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

proxémica. Las obras puramente castizas son para oídas y vistas y para hacerlo en situación: leídas aburren, y más si se leen unas tras otras, prueba palpable de que lo castizo no es para leer, aunque la letra lo preserve y lo transmita. Esto es más evidente aún en las obras del género lírico, cuya fuerza reside en la música que vehicula la consigna esencial: el resto apenas importa. Lo castizo tiene que tener garra, ingenio, agudeza, *pathos*: muchas veces sucede que, en realidad, lo que se dice en un sainete no es en sí gracioso: la gracia la pone el actor, el gesto, el cuerpo, la interacción entre las actitudes de los actores, el arrebató de la música. El actor es esencial, como no dejó de señalar Ortega a propósito del teatro dieciochesco, donde hubo floración de magníficos actores que enloquecieron al público y para los que se escribieron obras, como muchas de Ramón de la Cruz, en las que a los personajes se añadía directamente el nombre de los actores que los iban a encarnar. La mayor gracia verbal, el humor verbal más inteligente, lo encontraremos precisamente en los estertores del sainete, en la obra de Carlos Arniches.

Lo castizo, temáticamente, suele polarizarse hacia la gracia y el desafío, dos maneras complementarias de subyugar el mundo, de avasallar lo ajeno, de sobreponer lo propio. Dos maneras de complacerse en lo de uno, que resulta doblemente admirable. Lo propio es provocativamente fuerte y gracioso. Y si la fuerza no se puede ejercer directamente entonces prevalece la astucia, que es manera mediata de ejercer la fuerza sin incurrir en las iras del poder establecido. Lo mismo se puede decir del humor, muchas veces utilizado como sucedáneo de fuerza operativa. No es casual el hecho de que a nivel popular los héroes se definan por su astucia y su gracia, teniendo en cuenta que el pueblo, en cuanto que estrato sin poder fáctico, ha tenido que capear las instancias del poder real enmascarando sus apetencias y sus mensajes. La gracia reside muy especialmente en los tipos masculinos socialmente inferiores (los *graciosos* por antonomasia) y en los tipos femeninos, lo que evidencia la situación social de unos y de otras. El humor más retorcido, de finalidad menos evidente, suele corresponderse con la interiorización del poder más opresivo. Los pueblos seguros, respaldados por el poder al menos en el pasado, o consolados de su falta de poder actual por medio de un pasado mitificado, acuñan modelos beligerantes, voluntaristas, mientras que los

pueblos inseguros, sin respaldo social, transfieren la fuerza bruta y la fuerza disfrazada a otros comportamientos. Quizá aquí radique la diferencia entre el casticismo castellano-andaluz y el gallego, por poner un ejemplo. Y quizá aquí estribe la disyuntiva entre los modelos propiamente andaluces y los castellanos. La proximidad y afinidad del poder modifican las pautas populares.

El producto literario es repetitivo, lo que encaja con los esquemas del comportamiento popular: los modelos no cambian, o mejor, no parecen cambiar a corto y medio plazo. Además, tiende a ser breve, de tipo más bien episódico, y privilegia la escena. Se caracteriza por la intensidad y no por la extensión. Si el espectáculo se alarga no suele ser porque se alarguen las piezas sino porque se añaden otras con iguales o parecidos esquemas. Si esto se da dentro de una misma pieza, suele ser mediante el "engorde": la proliferación de lo mismo, del "lance". La prolijidad es cuantitativa, no cualitativa. Los modelos propuestos nacen, sí, del seno del pueblo, pero estilizando cada vez más sus elementos. Luego estos tipos influyen a su vez en el pueblo, que no en vano los ha adoptado como modelos ejemplares y que por eso mismo se deja influir en la vida cotidiana por ellos. El casticismo genera así un continuo proceso del manierismo que va y viene del pueblo a la literatura y de la literatura al pueblo, del rito a la cotidianidad y viceversa. El intercambio es más interesante intelectualmente cuanto más artístico es el intérprete individual de lo castizo, el artista. Cuánto no habrá influido en la curiosa habla castiza de Madrid el contar con mediadores como Ramón de la Cruz o Carlos Arniches. Así resulta que los comportamientos castizos se hacen cada vez más autoconscientes, ganan en seguridad y devienen más arrolladoramente exhibicionistas, con lo que segregan un prestigio seductor. El pueblo los acepta como realistas, por artificiosos que sean, porque, como reflexiona Ortega, "no consideramos real lo que efectivamente acaece, sino una cierta manera de acaecer las cosas que nos es familiar. En este vago sentido es, pues, real, no tanto lo visto como lo previsto"²³. Lo realista es lo previsto y por ello inteligible. Lo que no se espera y no se entiende es lo fantástico y lo absurdo. Cuando se rompe la homología entre el pueblo real y el

²³ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Revista de Occidente, 1956.

modelo castizo es cuando se desintegra el casticismo, que ya no servirá para proponer modelos vitales sino sólo para divertir, para distraer, como un producto más de los de consumo.

IV. EL CASTICISMO Y LA CULTURA INTELECTUAL

Frente a la cultura popular tenemos el concepto de cultura intelectual, radicalmente distinto, absolutamente discriminativo, selectivo y elitista. Este es el que, sin adjetivo especificativo alguno define el diccionario como “resultado y efecto (...) y afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre”²⁴, especialmente la razón, la memoria y la imaginación.

La dinámica evolutiva y social va privilegiando la aparición de individuos y la consolidación de grupos que se diferencian intelectualmente y que utilizarán este saber, no sólo como un fin en sí, sino también para promocionarse socialmente. El saber siempre ha tendido al poder. Esto no significa que la cultura intelectual tenga por qué suponer la eliminación de la cultura popular, pues, como observa W. Wiora, cada uno de los componentes de la sociedad, cada uno de nosotros, lleva en sí (lo manifieste o no) el “estrato básico de la sociedad humana” sea cual fuere su condición social, económica y cultural. Pero de todas formas el acceso a un saber más elevado condiciona, cómo no, los saberes, impulsos y necesidades más elementales.

La cultura intelectual es la que tiende al poder y, una vez en él, se pretende exclusiva. Sus valores son diferentes de los de la cultura popular: si ésta es gregaria, tradicionalista y repetitiva, la cultura intelectual se construye a base de individuos destacados y es

²⁴ La discriminación que la cultura intelectual ejerce sobre la popular se manifiesta claramente en los diccionarios elaborados por personalidades e instituciones antipopulares. Un ejemplo es la definición de “cultura” que propone el DRAE hasta su edición de 1956, definición que, sintomáticamente, es diferente a la de la edición de 1984, donde no consta la acepción únicamente intelectual de la cultura y donde se añade una definición de cultura popular. La pionera de este cambio en el punto de vista fue sin duda María Moliner, quien en su diccionario recoge, cómo no, los usos y los valores normales, pero cuidándose, cuando lo estima pertinente, de introducir comentarios correctivos que ponen en entredicho muchos prejuicios latentes en la lengua.

individualista, progresa gracias a que rompe con la tradición y la supera, y consagra los valores de la ruptura y de la originalidad. La cultura intelectual es a la vez más y menos pragmática que la popular; más pragmática porque aspira a cambiar la visión del mundo, cuando no el mundo mismo, sin limitarse a congraciarse con él; menos pragmática porque en ella se define y culmina la visión estética, más o menos distanciada y gratuita, de las cosas.

Cuando en una sociedad se acelera y define el proceso de diversificación sociocultural de grupos e individuos es cuando la cultura popular entra en competencia real o virtual con la de estratos intelectualmente superiores, con la cultura intelectual. Este proceso corresponde en Europa al surgimiento de la sociedad burguesa y capitalista con sus nuevos valores, largo y accidentado proceso que viene de la baja Edad Media (recuérdese el mester de clerecía, opuesto al de juglaría, y recuérdese a los trovadores del *amor cortés*, cortesano), se acentúa en el Renacimiento y se consolida en el Siglo de las Luces, donde triunfa un concepto de cultura intelectual que menosprecia la cultura popular como algo inferior y además nocivo: nocivo por retrógrado e irracional, nocivo porque es “de mal gusto”. Este desprecio llega aún a los intelectuales de nuestros días, si bien con múltiples excepciones y reformulaciones. El siglo XVIII consagrará además, como culmen de raciocinio, el acceso de los intelectuales al poder (o su derecho teórico a acceder al poder), ya sin mediatizaciones religiosas, dinásticas o estamentales.

Claro que, a medida que evoluciona la sociedad, las relaciones se complican hasta hacerse muy opacas: hay continuos intercambios entre la cultura popular y la intelectual, ambas se diversifican internamente y se hibridan entre sí en múltiples proporciones; hay trasvases de elementos entre estamentos, regiones, naciones, continentes; y se dan posturas individuales y colectivas contradictorias y ambiguas. Sirva de ilustración el magnífico estudio de Carmen Martín Gaité sobre los *Usos amorosos del XVIII en España*²⁵: las criadas imitan a las señoras, las señoras imitan luego a las criadas, el mundo de las costumbres gira del derecho y del revés.

²⁵ Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), Barcelona, Lumen, 1981. De la misma autora, para tiempos más próximos, véase *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

Se acepta normalmente que el casticismo español surge fundamentalmente en el siglo XVIII para triunfar en éste y en el XIX, si bien se le reconocen numerosos antecedentes que van hasta la Edad Media. Ortega y Gasset, en su ensayo sobre Goya²⁶, observa que el fenómeno dieciochesco del plebeyismo, que de la plebe irradió a las clases superiores como consecuencia de la ausencia de un modelo social *aristocrático*, y caracterizado por el *ensimismamiento* del pueblo español, que pasó a vivir de su propia sustancia, surge, en toda Europa, desde la segunda mitad del siglo XVI: precisamente cuando el ideal caballeresco, feudal, medieval, entra en crisis. Ahora bien, siguiendo la propia metodología mental de Ortega, podríamos invertir el aserto, plantearlo al revés: la cultura popular, del estrato social básico, no empieza a ser seriamente cuestionada hasta la irrupción de las corrientes racionalistas, racionalizadoras, segregadoras y aburguesantes que cuajan por primera vez en el Renacimiento y que en Occidente irán triunfando progresivamente. En otros términos podríamos considerar que el casticismo o vertiente castiza de la cultura popular tradicional no es algo que surge, algo novedoso, sino algo que se niega, con mayor o menor fortuna, a desaparecer. Mejor aún: algo que va tomando conciencia de sí, conciencia problemática, cuantos más obstáculos halla en su camino. Y no sólo en España.

El hecho de que la aristocracia *se fije* con mayor o menor intensidad en el *pueblo* no es algo casual ni caprichoso, y tampoco es un síntoma de graciosa democracia o de hondo humanitarismo por parte de la nobleza; la cultura del estrato básico es en principio bastante común a todos los estamentos (el rey y la aristocracia de rancia estirpe no tenían por qué ser intelectuales, y no solían serlo²⁷). No hay que confundir los modales, las pautas de la urbanidad, con la cultura intelectual, aunque se confundan a menudo). Cuando este estado de cosas se rompe es porque surge una clase media intelectual que pretende imponerse a base de otros valores que no son los de antes,

²⁶ José Ortega y Gasset: *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1958. Cf. también, para otras interesantes ideas sobre lo popular, *España invertebrada* (1921), Madrid, Revista de Occidente, 1957; *La rebelión de las masas* (1937), Madrid, Espasa-Calpe, 1955; *Viajes y países*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

²⁷ Cf. José Deleito y Piñuela: *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

que no son ni los de la aristocracia ni los del pueblo. Una clase media intelectual que además pretende imponer a las restantes sus valores. La cultura burguesa, por otra parte, rompe cada vez más con las ligaduras castizas: es una superestructura que se desliga de la tierra y del pueblo y tiende a homogeneizar, a prescindir de lo castizo en aras del progreso económico. La aristocracia es más permeable que el pueblo a las nuevas modas: los intelectuales rondan a los privilegiados, y éstos, con más tiempo sobrante y muchos más medios, desertan antes o se contaminan de otros usos. La cultura popular, antes general, va quedando reducida, en las ciudades grandes donde anidan las clases medias, al sector plebeyo. Es el caso de Madrid, donde lo castizo, como rezaba la definición de María Moliner, se identifica con los sectores populares. En cambio, en regiones donde no anida la clase media *intelectual* y progresista, o donde anida menos, lo castizo sigue siendo algo general: es el caso de Andalucía, donde el casticismo es interclasista, como asimismo recoge Moliner.

El pueblo castizo castellano (Andalucía es *Castilla la Novísima*) se niega a perder su *prestigio* cultural, a ser desplazado por los nuevos modelos que lo menosprecian, que lo marginan, que intentan erradicar su identidad. Más aún cuando el barroco español supuso la consagración general de muchos rasgos castizos por medio de artistas de primera categoría en una coyuntura de cerrazón cultural de España²⁸. El villano que se había visto ensalzado en las comedias de Lope, de Rojas Zorrilla, de Tirso de Molina, de Calderón, que había visto glorificada su ideosincracia y su rol social (en beneficio del poder, quién lo duda), que había departido *ritualmente* con el Rey en términos de honra igual, mal puede aceptar ser rebajado a la categoría de vulgo ignorante objeto de una redención de la que está totalmente excluido como sujeto ("todo para el pueblo, pero sin el pueblo"). Esta disconformidad no habría llegado a tanto sin el auxilio de la aristocracia tradicional y de la Iglesia, que veían peligrar sus fueros y utilizaron y manipularon ampliamente el sentir popular, con el que supieron conectar en virtud de lo que con él compartían, en contra de las élites ilustradas y los designios absolutistas. El sesgo absolutamente reaccionario y arqueológico que tomará el casticismo desde el siglo

²⁸ Cf. Francisco Abad: *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra, 1987.

XVIII viene inducido desde arriba, desde los grupos no populares, aunque arraiga precisamente por conectar con actitudes y necesidades populares.

Por otra parte, una cultura no es suplantada por otra de golpe. Para los sectores propiamente intelectuales o cercanos a la intelectualidad lo castizo podía tener atractivos, si no *in totum* sí parcialmente (y no se olvide que el casticismo en sí es un sistema). Los eruditos de la recién fundada Real Academia de la Lengua se unieron para defender la pureza castiza del castellano frente a la invasión de galicismos que hacía peligrar la identidad (luego el poder y el prestigio) de la lengua. A Moratín padre le tiraba la épica taurina. En las artes plásticas estaba de moda una iconografía popular luminosamente estilizada, no sólo en España sino en el resto de Europa. La duquesa Teresa Cayetana de Alba halló fácil triunfar en los salones y en las calles, no como dama culta, que no lo era, sino como linajuda maja, caso insólito pero no tanto: María Antónfieta se divertía en su Trianón jugando a la linda pastora entre una naturaleza de mentira poblada de aldeanos de verdad. Meléndez Valdés distraía sus hondos sentires de juez filosófico con estrofas populares de juguetera sensualidad. Y al grave y pudoroso Jovellanos le salió muy garboso el retrato del majo con el que edificó al invisible Arnesto. A la inversa, el propio don Ramón de la Cruz, único genio, si bien menor, con que contó en las letras el gusto villano, procedió estilizando, en cierto modo afrancesando, el entremés canallesco. En realidad, los artistas de genio con gustos populares proceden siempre estilizando lo popular, quitándole el exceso populachero (como el Góngora de los romancillos), o acentuando el exceso hasta llevarlo a estéticas paródicas, estéticas del malestar, de la denuncia y la desintegración (caso del Quevedo de las jácara y del Valle-Inclán de los esperpentos).

Por otra parte no se ha de olvidar que la imagen castiza de España había impresionado a los viajeros extranjeros desde al menos el siglo XVII. La impresión solía ser más bien negativa (no era halagüeña para con el de fuera), pero no siempre: la arrogancia popular tenía su *aquél* de oscuro encanto, de *hybris* seductora y pintoresca, como un retal de la grandeza del maltrecho Imperio que quedase indeleble en los pardos sayales de estameña. Para un intelectual nada hay más provocativo que una poderosa, irredenta y agresiva *alteridad*. La actitud de los

extranjeros influyó hondamente en los medios cultos nacionales, bien en el sentido de apoyar o de rebatir su admiración o su desprecio.

En fin, lo cierto es que en una época que es el germen de la contemporaneidad surge, no lo castizo (que ya estaba), sino propiamente el *casticismo*: actitud de desafiante cultivo de lo castizo en el momento en que la identidad popular y el sistema integralista nacional se sienten verdaderamente amenazados. Aquí podríamos traer a colación una reflexión de Ortega y Gasset, si bien sacándola de su contexto:

“Cultura (...) es lo firme frente a lo vacilante, es lo fijo frente a lo huido, es lo claro frente a lo obscuro. Cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad. E inventan (los griegos) el concepto como instrumento, no para sustituir la espontaneidad vital, sino para asegurarla”²⁹.

Esto podría explicar el hecho de que los alardes de identidad castiza y popular hayan sido especialmente fuertes y continuos en momentos históricos de debilidad y quiebra, como si el pueblo se aferrase a estas fuerzas cohesionadoras cuando peor le iba en las coyunturas históricas que amenazaban su cotidianidad con guerras, levadas, hambres, epidemias, etc., y que amenazaban sus modelos ejemplares con una cultura intelectual que despreciaba lo popular y pretendía erradicarlo, coyunturas que de diversa manera se dan en los siglos XVII, XVIII y XIX. Que esto puede ser y ha sido sabiamente utilizado por el poder para distraer al pueblo es evidente. Pero que el pueblo necesita compensaciones y seguridades en los malos tiempos lo es también³⁰.

La Ilustración, movimiento autoconsciente de la cultura intelectual, va a generar una reacción asimismo autoconsciente de la cultura popular: el *casticismo*, que promocionará tipos castizos arrogantes, fuertes, soberbios, con garra y gracia, modelos de conducta que manifiestan el esfuerzo por mantener, defender e imponer su lugar en el

²⁹ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, ed. cit.

³⁰ Una anécdota que nos parece significativa: cuando en enero de este año (1991) se aventuró la posibilidad de suspender los carnavales de Cádiz como gesto de solidaridad internacional ante la guerra del Golfo Pérsico, la voz popular suscribió la consigna “Que suspendan la guerra y que nos dejen el carnaval”.

mundo, en la vida y en el arte. Lo castizo se enfrenta a lo burgués, a lo homogeneizador, a lo cosmopolita, a lo desarraigado, a lo que desidentifica y convierte al pueblo en masa amorfa, a las ideas que intentan romper el sistema integralista español. En cierto modo, el casticismo es el primer "ismo" de la subcultura contemporánea.

Pero la Ilustración no sólo genera la autoconsciencia castiza popular, plebeya. Muy sintomáticamente genera también un movimiento de defensa de lo popular, de la tradición, de lo primordial, instintivo, visceral, básico, distintivo: el Romanticismo de *Volksgeist*, que reconsidera lo popular tradicional de una manera trascendentalista y purista, de una manera intelectual e idealista que no ha de confundirse con el modo popular. Entonces confluye otra vez lo intelectual con lo popular, si bien las cosas vuelven a complicarse y habrá, junto al romanticismo de la defensa de la identidad tradicional de los pueblos, el romanticismo de la defensa de la identidad del individuo enfrentado al mundo. Un romanticismo de castas populares y otro de castas geniales. Uno conservador y otro progresista que apelan igualmente al pueblo, cuya fuerza y apoyo necesitan tanto los conservadores como los liberales para sus respectivas causas, para imponer y legitimar su poder o su aspiración al poder. Se ha dicho que la Ilustración quitó del cielo a los dioses para divinizar la razón, y el Romanticismo quitó la razón y sintió el miedo pavoroso a la locura, el absurdo y el vacío en el momento en que Europa pasaba del Antiguo al Nuevo Régimen y todo era inestabilidad. En estas circunstancias lo popular, con su vida lenta y su evolución continua, con su ensimismamiento castizo y sus modelos consagrados, fue una alternativa idónea para algunos intelectuales que llevaron a cabo la tarea de recuperar y racionalizar lo primordial, la cultura popular, un eslabón que estaba siendo desechado por la otra cultura. Lo popular era un asidero, la cultura popular era un gesto de seguridad contra la desidentificación individual y colectiva. No es casual que fuera un romántico, Alphonse de Lamartine, el que acuñó la frase lapidaria que dice que "un pueblo sin alma es solamente una multitud". El *alma* de un pueblo es su cultura propia, popular y tradicional, la que al pueblo le resulta castiza y que exhibe en el casticismo, aunque a los intelectuales les resulte el casticismo una burda caricatura de lo tradicional. Pero ya dijimos que el pueblo discrimina poco, menos aún en las cuestiones estéticas e históricas.

El pueblo castizo español se manifiesta como fuerza decisiva y se legitima con la Guerra de Independencia, en la que obtiene el espaldarazo nacional e internacional a su prestigio (el motín de Esquilache (1766) fue un aperitivo importante). Los primeros que saben manipular y utilizar esta victoria son los conservadores, los absolutistas, en contra de los liberales progresistas. La dinastía borbónica ha pasado a ser la *castiza* con el populachero y cerril Fernando VII, y esto llegará hasta Isabel II, la valleinclanesca *reina castiza* por antonomasia, e incluso hasta Alfonso XII, el rey triste del romance de Merceditas. Por otra parte, al ser desacralizado el poder, éste deviene más frágil, más cuestionable, más necesitado de consenso; al promulgarse la soberanía nacional el pueblo cobra una nueva importancia, un nuevo peso específico en el ajedrez que es la política. En este panorama el casticismo se convierte en retórica política activa, destinada a halagar y adormecer al pueblo.

Cuando el poder asume la defensa de lo castizo, muy concretamente en los ámbitos artísticos y literarios, lo propiamente popular castizo es sometido a un proceso de selección. Si el siglo XIX en su segunda mitad es el del victorianismo, el siglo más oficialmente pacato y cursi, esto se refleja en la zarzuela, el sainete e incluso el género chico, donde se observa una sintomática moralización estetizante de los tipos populares paradigmáticos al servicio del inmovilismo. A lo largo del siglo XIX se rompe cada vez más profundamente la homología entre cotidianidad y rito populares, hasta el punto de que lo castizo será cada vez más una especie de exotismo interno que, una vez agotado, lo que parece coincidir con la decadencia del sainete, hacia 1900, dará paso al exotismo externo: de la época dorada del sainete y la zarzuela se pasará a la edad de oro de la opereta y de la revista.

Por otra parte el siglo XIX es también el siglo del nacionalismo, que surge en el seno del Romanticismo y se legitima basándose en la especificidad del pueblo que defiende. Nada mejor para cohesionar al pueblo que inducir o potenciar su identidad mediante el casticismo y la lengua, aunque haya que resucitar lenguas y resucitar casticismos: moradas y modelos del ser, respectivamente. El siglo XIX es el de la manipulación del casticismo desde instancias no populares, siempre al servicio de las ideologías más reaccionarias. Así, el casticismo periférico

se pone al servicio, no del nacionalismo progresista, en realidad, sino del regionalismo: defensa de la identidad dentro del sistema centralista y conservador. Cuando se potencia dentro de una nación un casticismo se refuerzan o despiertan por reacción los restantes casticismos de una España múltiple. Si el regionalismo que surge en el XIX genera crecientes casticismos gallegos, catalanes y vascos, es lógico pensar que al poder central le convendrá reforzar el casticismo *castellano* y en concreto madrileño.

España es grande, y el pueblo castizo obviamente no se extingue. El casticismo, más o menos descafeinado, prende fuerte en masas populares que se arrebatan con los toros, las verbenas y romerías, el sainete, la zarzuela y el género chico. Nótese que esto, que se da con singular fuerza en la Restauración, coincide con un periodo de galopante industrialización en Europa y también en España, y la industrialización significa éxodo del campo, homogeneización cultural, urbanización, fábricas, ruptura brusca de los límites urbanos (y rurales) tradicionales, de la fisonomía familiar de la ciudad, sobre todo de Madrid, que va creciendo desordenadamente a lo alto y a lo ancho. Aunque haya paz oficial es época de grandes cambios, de inseguridad cultural. La industrialización amenaza la familiaridad del medio, cuya belleza primigenia se descubre precisamente en momentos en que está amenazada. Este miedo a los efectos nocivos de la industrialización deshumanizadora, desidentificadora, prende en toda Europa. Los primeros en acusarlo son los miembros del grupo realista, que se escinde en dos grandes tendencias: la de Galdós, partidaria de la novela burguesa y del mundo burgués (urbano), y la de Pereda, partidaria de la novela tradicional y del mundo tradicional (rural). El realismo por antonomasia es urbano y, más aún, madrileño, y su *realidad* significativa comienza a ser diferente. Los realistas son además burgueses militantes con la pretensión de centrarse en la burguesía. La novela realista de la periferia tiene aún lazos fuertes con el costumbrismo casticista, puesto que *observa* y reproduce sociedades con una cultura mucho más casticista, sobre todo cuando se trata del campo. Si la ciudad se industrializa y moderniza, el campo permanece mucho más incontaminado. Pero este realismo ya no está incondicionalmente al servicio del rito popular de identidad, y la observación de costumbres es cada vez menos complaciente y más

distanciada, aunque sea con la distancia amable e irónica de un Juan Valera o con la distancia idílica y elegíaca de un José María de Pereda.

La verdadera reacción antiburguesa y antiindustrial llega con el *Art Nouveau*, impulsada desde Inglaterra (la primera y más brutalmente industrializada) por John Ruskin y William Morris, que inician la serie de ismos finiseculares que en España cuajarán en el Modernismo y el Noventayochismo³¹. Frente al positivismo burgués y materialista resurgen los idealismos de raíz romántica, avivados en España por la presencia del krausismo, y dentro de ellos el interés por lo popular y lo castizo. La generación finisecular reacciona contra la España oficial, que significa burguesía y que significa también casticismo de charanga y pandereta al servicio de la burguesía y del poder conservador. Son fechas, otra vez, de enorme inseguridad política y nacional: en el 98 acabaron de perderse los harapos del Imperio, y el Tratado de París deja a España en sus puros huesos geográficos, aunque el pueblo no pareció darse por aludido, prefirió seguir ensimismado.

Los intelectuales y artistas españoles que no se identificaban con el mundo español contaron con dos alternativas para suplir el desarraigo: la búsqueda de otras identidades diferentes a la suya, lejanas en el espacio y en el tiempo, y la búsqueda del corazón puro de la propia identidad. Es decir, el exotismo y el casticismo (una especie de casticismo *sui generis*, según los autores), ambos idealistas, esteticistas, intelectuales. Estas dos posibilidades modulan lo que en España se ha llamado Modernismo y Noventayochismo, dicotomía con múltiples interferencias, especialmente en torno al eje cosmopolita contemporáneo y al eje de la historia pretérita de la nación.

Los literatos regeneracionistas reaccionan ambigualmente, sí, ante todo porque la realidad que vivían era profundamente ambigua. Antonio Machado y Unamuno denuncian la españolada nacional, el pseudocasticismo, pero siendo tan herederos del romanticismo como son buscan denodadamente la esencia del carácter nacional, también de lo popular y castizo, origen de la situación actual y de sus vicios. Invocan a Cadalso y a Larra, pero ellos no son, como aquéllos, hombres de infancia cosmopolita y formación sólidamente racionalista. Necesitan

³¹ Cf. Lily Litvak: *Transformación industrial y literatura en España (1885-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

separar el pueblo verdadero del pueblo falso, el casticismo eterno del casticismo histórico, pero la empresa es imposible: no hay casticismo fuera de la historia, y el pueblo, como es lo habitual en él, no distingue en última instancia lo verdadero de lo falso, sino que usa los productos castizos, independientemente de su origen, para sus propios fines: para divertirse, para sentirse seguro, cohesionado e importante, para regenerarse momentáneamente descargando el peso de su vida cotidiana, no para regenerar, con visión de pasado y de futuro (con visión histórica racional) España. Los noventayochistas buscan entonces tradiciones populares y casticismos más raros, creyendo que en ellos encontrarán la pureza incontaminada; desentierran palabras terruñeras que apenas si se entienden fuera de la localidad donde están en uso; buscan la intrahistoria; se fijan en lo más serio. Pero esto no cala realmente en el pueblo, no es propiamente lo castizo ni es el casticismo popular, que no consiste en reliquias léxicas, en modelos ignorados de pueblos recoletos, en la intrahistoria cotidiana seria, dolorida y trabajadora, sino en todo lo contrario: en la intrahistoria mítica, ejemplar, típica, festiva y autocomplaciente. No se pueden echar siete llaves al sepulcro del Cid impunemente: a Cid muerto, Cid puesto, en todo caso, si lo que se pretende es llegar al corazón popular.

A finales del XIX surge en España un casticismo intelectual análogo al que generó el Romanticismo en Europa desde finales del XVIII. Ahora bien, este casticismo intelectual es muy diferente al popular, casi incompatible. La cultura intelectual ha consagrado el análisis, el distanciamiento, la razón, el individualismo, la originalidad, la ruptura, la conciencia histórica. El casticismo intelectual es casi un contrasentido, de ahí su enorme interés de irresoluble encrucijada. La pureza es aquí especialmente imposible, porque la fusión del imperativo intelectual y del imperativo popular necesariamente da en mezcla, en hibridación racionalmente contradictoria, como demuestra el caso de Unamuno. Unamuno quiso redefinir el casticismo con la romántica pretensión de cambiar la mentalidad nacional cambiando el concepto, pero Unamuno, como todos los intelectuales de su generación, no pertenecía a los círculos del poder ni a los circuitos comerciales, populares. Empresa la suya tan heroica como, en su momento (¿y sólo en su momento?), vana.

Valle-Inclán, que tanto tomó de tantos casticismos y singularmente del gallego, no es tampoco autor castizo. Su lengua no es la de nadie, sino la suya, como él quiso que fuera. Sus tipos esperpénticos ejecutan oficios de tinieblas, de las tinieblas del ser humano y de las tinieblas nacionales, y esto no autocomplace al pueblo y no tranquiliza al poder. La fuerza expresiva de Valle-Inclán, su obscena visceralidad, emanaban, sin embargo, de ese “estrato básico” de la condición humana y de la obscenidad y visceralidad del pueblo no domado por las instancias del poder político y religioso, no adormecido por el humor vacuo y la moralina ternurista en que se habían estancado los productos castizos finiseculares. Valle supo apreciar todas las potencialidades estéticas y corrosivas del histrionismo y la estilización castizas (llevadas al paroxismo verbal por Arniches), de la mentalidad y los productos tradicionales, pero con ellas hizo otra cosa, un híbrido que no comulgaba con ninguna ideología y que tenía elementos de muchas. Su lección, en el ámbito español, no sería comprendida y aprovechada, salvo rarísimas y no asimiladas excepciones³², hasta que aquí llegó, a finales de los 60, el impacto del realismo mágico, corriente que nos “recordó” la enorme riqueza y expresividad que subyace en lo popular, tradicional y aun castizo, cuando todo ello es asumido en una nueva concepción del progreso, más respetuosa con la cultura tradicional, más comprensiva también con el pueblo. Porque es fácil para el intelectual (y más para el pseudointelectual) despreciar al pueblo y pretender que dé un salto en el vacío, tan fácil como lo es para el político la demagogia, y ninguna de estas dos actitudes es especialmente admirable.

Ya en nuestro siglo, el novecentismo heredó y agudizó la distancia de los regeneracionistas y optó por el cosmopolitismo: orear España. Pero cuánta lucidez y qué inagotable fuente de ideas, también sobre lo popular y el casticismo, en la obra de un Ortega y Gasset, tan selecto, tan distanciado, tan despectivo ante lo popular y tan polemicistamente intrigado por ello. El caso especialísimo de las novelas intelectuales de Ramón Pérez de Ayala, mezcla liberal de Unamuno y Arniches en tantos aspectos, es un ejemplo de tolerancia excepcional en nuestra cultura.

³² Una de las pocas excepciones, dentro de nuestra novela de posguerra, de utilización culta de la cultura popular, aunque con notables divergencias con respecto a Valle-Inclán, es la narrativa del también gallego Alvaro Cunqueiro.

Las vanguardias efímeras se dedicaron a experimentar y a destruir: nada más radicalmente opuesto a los gustos populares, que por definición nunca comulgarán con este tipo de erostratismo intelectual. Sin embargo, la inseguridad de entreguerras volverá a llevar, entre otras cosas y posibilidades, al refugio de la seguridad popular. Algunos hombres del 27 sienten la atracción por lo popular, estilizado en el neopopularismo. Federico García Lorca aportará al neopopularismo un poemario excepcional, el *Romancero gitano* (1928). La genialidad poética de Lorca, su sabiduría intuitiva para apelar a lo primordial en una lengua de belleza auditiva y visual envolvente, incomparable, es la misma, tiempo por medio, que la genialidad de Lope, Góngora y Quevedo, poetas asimismo bifrontes, cultos y populares. Pero con una diferencia: el popularismo de los barrocos contaba con el respaldo de una cultura mayoritariamente popular y muy compacta dentro de su diversidad. El popularismo de Lorca opera sobre una cultura popular mucho más heterogénea donde la tradicionalidad está en vías de retroceso. Lorca, además, sigue la línea purista que inauguran los noventayochistas, y de lo verdaderamente popular (no lo popular raro, de pedanía virgen e ignota) escoge lo gitano, último reducto del casticismo, meollo resultante de depurar España en Andalucía, de depurar Andalucía en lo gitano, de depurar lo gitano en lo caló (no lo aflamencado), lo más diferente, lo nada burgués, lo que sigue gustando al pueblo pero que en realidad no refleja al pueblo español histórico del primer tercio del siglo XX. Además, Lorca escoge con preferencia la dimensión modélica trágica, "seria", como los del noventay ocho, que no es la preferida del casticismo popular. Lo de Lorca, sin embargo, prende en la gente: sus romances pasan al repertorio de los recitadores profesionales y aficionados. Pero hoy en día tampoco existen los recitadores (ni siquiera se aprenden poemas en las escuelas): se ha perdido otra forma señera de la espectacularidad tradicional y popular.

En otro orden de cosas, el nacimiento del cine será también un renacimiento del casticismo español, ahora cinematográfico.

Pero volvamos al pueblo. Este está ahora solicitado por otra gran fuerza que, aunque surge a mediados del XIX en Europa, aquí no cuaja hasta el XX: el marxismo. El socialismo pretende destruir la tradición para crear un mundo nuevo, una sociedad internacional basada en la clase obrera, pueblo sin casta, sin casticismo, pueblo definido por la

ausencia de dinero, no por la geografía, el tiempo y las costumbres, pueblo que no tiene ganas de reír ni de reconciliarse con el mundo porque está absorbido por el afán de justicia. Tras la Ilustración, ningún enemigo mayor del casticismo que el marxismo original. Ambos sistemas no sólo tienen en común el mesianismo racionalista diversamente entendido (ahora todo será para el pueblo por obra del pueblo), sino la aversión, ahora más acentuada, a lo castizo, que desde entonces y hasta hoy se ha solido identificar con la más abyecta reacción, lo cual no deja de ser una visión simplificada de las cosas.

En nuestro siglo los sectores burgueses antimarxistas volvieron a utilizar lo popular y castizo, como ya sucedió en el XIX. Todos los fascismos totalitaristas apelaron a los símbolos y productos tradicionales, utilizaron el impulso atávico del etnocentrismo para cohesionar internamente y luego para derramarlo agresivamente hacia fuera, extrapolaron los mitos épicos, el exhibicionismo popular, y, en Alemania, un sentido orgiástico pagano que en España, con una Iglesia fuerte y poderosa, se reconvirtió en acendrada y católica religiosidad. En Alemania, no casualmente cuna del *Volksgeist* y no casualmente nación joven como tal, con un urgente imperativo de cohesión interna, el nazismo arrasó. Como en Italia, nación asimismo joven. En España, por la misma época, sucede lo mismo. Tras el 39, España se vuelve a cerrar, por designio del poder autóctono y porque el exterior le hace el vacío. La desolación interior y el trauma de un país esquizofrénico y archipobre se vuelven a llenar de casticismo: es la zarzuela, el sainete, la canción española y el cine. Es la españolada. La sección femenina busca y captura y en ocasiones "pule" el folklore. España es diferente, es la reserva espiritual de Europa, o sea, del mundo, el pueblo dilecto de Dios, aunque tan sufrido. Si el nazismo se incoa en una Alemania destruida por la I Guerra Mundial, la españolada se incoa en las convulsiones del primer tercio de siglo y estalla en una España arruinada por la guerra civil. Y se incoa en los dos bandos: Miguel de Molina representó el casticismo de todo tipo de vencidos mientras otras estrellas representaron el casticismo de los vencedores.

Los intelectuales de la generación del 50 discrepan: dan testimonio de la España real, de nuevo en contra de la oficial de pandereta, pero sus productos, sórdidos y deprimentes, no conectan con la sensibilidad castiza. El obrero ceñudo y anónimamente mal vestido no es un modelo

castizo. El ensimismamiento de posguerra da en casticismo tanto popular como arqueológico, tanto espontáneo como inducido, en cualquier caso repelido por los jóvenes sectores intelectuales progresistas.

El desarrollismo de los 60, el turismo, los tratados bilaterales con los EEUU, etc., generan muchas novedades. De un lado, un casticismo turístico rentable, que más que rito de identidad es negocio que sale barato: el capital a invertir lo da el país por definición y el ingenio de la propia persona. De otro lado, una sociedad que va accediendo al confort, que se fija cada vez más en los dorados modelos de vida que salen en las comedias americanas. El casticismo va quedando cada vez más como producto de escenario, como espectáculo que no va más allá de las tablas. Los modelos humanos del casticismo rompen los límites de la sociedad tradicional. La españolada de gitanos y de folklóricas desgraciadas echadas a la mala vida por traición de señoritos va siendo sustituida por otro tipo de españolada: la de catetos obnubilados por las suecas en bikini; la de la gran familia urbana que alegremente se las ingenia para vivir feliz con su prole kilométrica; la de sor Citroen, monja castiza moderna; la de la niña Marisol, que en sus películas pasa de cantar lo de siempre siendo pobre a promocionar socialmente y cantar cosas actuales con su voz castiza y con amplias y vaporosas faldas de cintura inconcebiblemente escueta. Las madres populares de los 60 y 70 siguen alucinando con María de la O, pero para sus hijas prefieren el modelo Marisol, intermedio entre lo de siempre y los nuevos niños peludos y contestarios, hippies burgueses que no respetan a sus mayores, se pasan el día vegetando y conspirando y no se casan por la Iglesia. Lo popular se va haciendo cada vez menos tradicional, menos castizo.

Por otra parte, los intelectuales de la nueva generación, la del 68, son distintos a los del 50. Las ideas de la izquierda internacionalista se van dando la mano con la reivindicación de las culturas minoritarias subyugadas por el imperialismo capitalista, de las culturas regionales oprimidas por el centralismo. El economista judeoamericano Alvin Toffler opina que mundialmente se tiende a las macroestructuras y a las microestructuras: a lo supranacional y a lo infranacional. Las estructuras capitalistas, cuya vanguardia son los Estados Unidos, tienden a sociedades pluralistas que asimilan y capitalizan las

diferencias internas. Lo castizo es otro producto de consumo inserto en un consumo general que, como advierte Herbert Marcuse, hace al hombre unidimensional: una máquina de consumir con rapidez y variedad, sin criterio, sin sistema de valores, a merced del sistema de producción. Surge otra vez el miedo intelectual a la deshumanización, junto con la satisfacción e insatisfacción popular ante una vida vacía, proyectada como camino electrodoméstico hacia el electrodoméstico de oro. A niveles artísticos e intelectuales el cansancio de la razón pura, el cuestionamiento del funcionalismo y del mito tecnológico, la necesidad de rehabilitar la tradición y el concepto de la identificación con el medio irán cuajando en ese movimiento del último cuarto del XX que se autodenomina posmodernidad y que muchos intelectuales puros (o puramente marxistas) consideran reaccionario y narcotizante.

Los intelectuales aprenden a compaginar lo autóctono más diferencial con lo progresista. No es que resurja el casticismo, pero sí vuelven a ponerse en circulación algunos elementos de procedencia castiza, insertos en sistemas globales diferentes. Es el caso del realismo mágico hispanoamericano, con *Cien años de soledad* a la cabeza. Los mensajes progresistas a veces toman bases musicales tradicionales. Surgen los cantautores, con mucho más poder de irradiación ideológica que los poetas. Víctor Manuel, por ejemplo, canta canciones asturianas en asturiano, canciones sobre mineros e injusticias sociales, pero también sobre amores de pueblo y romerías. Antonio Gades puede representar el mayor virtuosismo del baile español tradicional sin que ello interfiera sus ideas políticas. Es evidente que ahora, como ha sucedido desde el Romanticismo, la pureza de la tradición está en manos de los intelectuales. El pueblo no está mayoritariamente por la pureza y quizá nunca lo estuvo: lo popular no es el cante jondo sino las flamenquerías, no es la bata de cola ortodoxa sino el supervestido luminoso de escote y fantasía.

Muere Franco y viene el Estado de las Autonomías. El furor autonómico se canaliza a través de los mass-media, que vuelven a recurrir, en ocasiones, a los mensajes castizos y a los productos del casticismo, en parte para consolidar la legitimidad autonómica, en parte por falta de otros productos tan abundantes y más baratos. He ahí los *revivals* de las televisiones autonómicas: Canal Sur resucita los envejecidos encantos del cine español por antonomasia, aunque

luchando con el tedio que al pueblo soberano le produce el blanco y negro, e incluso esas voces tan agudas de los actores, que no parecen humanas.

Los gustos populares han cambiado porque el pueblo, entre otras cosas, no sólo es ideológicamente diverso sino también multigeneracional, y vive a finales del siglo XX. Las folklóricas de ahora ya no cantan canción de posguerra, sino fundamentalmente canción de sentimiento actual: "Como una ola", "Paloma brava"... Modelos y problemas han cambiado mucho. A veces la historia se repite: Isabel Pantoja se casa con un torero en un alarde barroco de multitudes, lujo y doncellez simbólica. La trágica viudez es la apoteosis del tema castizo, al que muy pronto se le saca pingüe beneficio comercial: dos películas (*Yo soy ésa* y *El día que nací yo*) producidas por Víctor Manuel. Pero estas retrospecciones castizas son excepcionales. La tonadillera propia de nuestro tiempo es Rocío Jurado, que aporta la novedad de una separación ejemplarmente civilizada. Las visceralidades exhibicionistas de la familia Flores no se pueden parangonar con esta nueva elegancia, con este saber estar social (y sentimental) de la Jurado.

El eclecticismo posmoderno va por otro lado. A la llamada *movida* madrileña le seducen las posibilidades esperpénticas y espectaculares del casticismo: Olvido Gara, alias *Alaska*, combina la estética del cuero negro, la tachuela y el imperdible con el coleccionismo de vírgenes y escapularios. Lo castizo descontextualizado, obscenamente hibridado es ahora *chic*, como el pastiche hortera y la vulgaridad manierista. Pedro Almodóvar llega con una genial capacidad de síntesis de lo que es lo popular multivario, que incluye lo castizo y las extrapolaciones casticísimas de los afeminados. Claro que Almodóvar no es sólo ni en sí castizo: sus osadías de toda índole le sitúan aún a años luz de lo popular, y son más bien delicia de intelectuales y marginados. Sin pretensiones posmodernas, los grandes divos de la ópera encuentran tiempo y mercado para cantar anuncios de bonos bancarios, solos de zarzuela, canciones populares y alimones con estrellas del pop.

En fin, hemos llegado, vertiginosamente, hasta ahora y hasta aquí. En nuestra exposición hemos intentado mostrar que lo castizo responde a impulsos psicológicos y sociológicos objetivos y a necesidades reales, y no es una aberración caprichosa e incomprensible; también que el casticismo siempre ha estado manipulado por las peores causas, lo que

debe constituir un aviso en la actual coyuntura de efervescencia nacionalista de lo que fuera la URSS y sus satélites, furor del integrismo islámico y xenofobia europea ante el aluvión de emigrantes del Este, de Africa y de Hispanoamérica. Y, sobre todo, hemos querido mostrar que el casticismo responde a los imperativos de la cultura popular, que nunca serán los de la cultura intelectual, por lo que debe ser estudiado con los parámetros de aquélla y no de ésta. También hemos abogado por una concepción menos exclusivista, maniquea e intransigente de la cultura intelectual. Por último, consideramos que el casticismo responde a una cultura tradicional, preburguesa, que ya no volverá a ser, por lo que hoy día sólo quedan restos, y como el casticismo es un sistema, no se puede volver a hablar, en puridad, de casticismo. Lo que hoy tenemos del casticismo son los escasos tablones de un barco naufragado reciclados en el barco de nuestros propios defectos y virtudes.



Lo castizo, temáticamente, suele polarizarse hacia la gracia y el desafío, dos maneras complementarias de subyugar el mundo, de avasallar lo ajeno, de sobreponer lo propio. (Grabados de Gustavo Doré, tomados del "Viaje por España" (1875) del barón Charles Daviller (Madrid, Ed. Castilla, 1957))



LA VISION DEL CASTICISMO DE UN INTELECTUAL: DON JUAN VALERA

**Margarita Almela
UNED, Madrid.**

Antes de comenzar a analizar la visión que del casticismo nos ofrece Valera, tanto en su obra narrativa como en multitud de trabajos de crítica literaria, es preciso hacer una serie de consideraciones de orden general que ayuden a situarnos en el momento y el punto de mira adecuados.

En primer lugar hemos de tener en cuenta que Juan Valera es un cordobés nacido en 1824 y, por tanto, no sólo es el mayor de los escritores de la llamada generación de 1868, sino que es el único de estos escritores realistas que ha conocido realmente el ambiente romántico y ha tratado en su juventud a los grandes autores del romanticismo –empezando por Espronceda y su grupo, amigos personales del hermano mayor de Valera. Si a este estar a caballo entre dos movimientos tan significativos añadimos su amistad tan estrecha con uno de los padres del género costumbrista como es Serafin Estébanez Calderón, a quien Valera debe, si no un magisterio, ya que no hay en la prosa de don Juan deudas de estilo con la de El Solitario, si otros elementos de su formación, podremos explicarnos mejor algunos aspectos de la obra de Valera. Estébanez Calderón fue uno de los primeros que creyó en la capacidad narrativa de Valera y lo animó por

los caminos de la prosa cuando el joven diplomático que era entonces Don Juan sólo soñaba con ser poeta. El Solitario fue también quien inició a Valera en insospechadas lecturas de autores del Siglo de Oro, en donde el aprendiz de prosista habría de encontrar una riqueza léxica y estilística que, junto a su buen dominio del latín y del griego, darían a su prosa posterior esa fluidez prodigiosa, esa serenidad no exenta de humor, esa claridad y corrección que, sin embargo, no encontramos en el maestro o iniciador.

Juan Valera es, sin duda, el más culto de los autores de la generación realista, el de más sólida y más amplia formación. Formación –o lo que es lo mismo, conocimientos– y carácter hacen de Valera un intelectual casi puro: el único también de su generación.

Esta condición de intelectual ha de presidir, en mi opinión, cualquier estudio, análisis e intento de explicación de su obra.

Se ha venido repitiendo hasta la saciedad que Valera constituye una *anomalía literaria*¹; que difiere de sus contemporáneos porque no representa la realidad tal cual es, sino “idealizada”; pero nadie parece haber entrado hasta el fondo en su análisis para desentrañar la esencia de esta *idealización* de la realidad. En mi sentir, y como he defendido en otros lugares, la peculiaridad del realismo de Valera no radica en que sea este realismo “selectivo”, ya que selectivo es, siempre, el de cualquier escritor; ni consiste en que destierre de sus obras aspectos que no se prestan a la idealización, puesto que en su obra narrativa encontramos todos –o casi todos– los elementos y aspectos tratados por los autores reputados de *realistas puros*: desde el adulterio hasta el suicidio, desde el caciquismo hasta el pucherazo en las elecciones, desde el *aparentar* hasta la intransigencia religiosa, desde el falso misticismo hasta el incesto, e incluso en algunos casos con mayor crudeza y menor tono moralizador que en muchos de los restantes autores realistas. Creo haber demostrado que la sustancial diferencia de Valera con respecto a sus contemporáneos en el arte narrativo radica en su peculiar modo de entender el concepto de *realidad* y, sobre todo, en su particular visión de la misma. Valera filtra siempre esa realidad a

¹ Así lo define José Fernández Montesinos en el subtítulo de la primera edición de su libro *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos, 1957, y toda la obra parece ser un intento de explicación del quehacer literario de Valera a partir de esta condición.

través de un prisma cultural, fundamentalmente literario. Y, finalmente, en su tintero se funden en uno los elementos procedentes de esa peculiar observación de la realidad con multitud de otros elementos provenientes del acervo cultural universal, los cuales poseen para Valera la misma consistencia real que los primeros. Esta fusión de la que hablo no producirá una realidad “selectiva” en el sentido en que se ha venido considerando por la crítica, sino una realidad literaria más amplia, más flexible, en la que todos los elementos caben y reciben un mismo estatus y tratamiento.

En principio puede parecer contradictorio lo anteriormente dicho con la idea de casticismo que normalmente nos formamos. Y es cierto que nada parece más lejano de un intelectual como Valera que los aspectos castizos de la cultura; que una prosa tan cuidada y trabajada como la suya y unos diálogos tan cultos y de dicción tan limpia mal se compaginan con la idea primera que de la literatura del casticismo se nos viene a la cabeza. Pero hemos de tener en cuenta que la idea que de *casticismo* y *castizo* tiene Valera no difiere mucho de la que nos ofrece en su definición el Diccionario de la Real Academia, para el que CASTICISMO es, en su primera acepción, “Amor a lo castizo en las costumbres, usos y modales”, y en su segunda acepción “Actitud de quienes al hablar o escribir evitan los extranjerismos y prefieren el empleo de voces y giros de su propia lengua, aunque estén desusados”. En cuanto a CASTIZO, dice el Diccionario de la Academia que se aplica “al lenguaje puro y sin mezcla de voces ni giros extraños”, así como también es definido como “De buen origen y casta”.

Naturalmente que no voy a entrar aquí en la demostración de la pureza castiza de la prosa de Valera, defendida casi con unanimidad por la crítica desde un principio, con la casi exclusiva disparidad de criterio de Sbarbi quien, en una de las primeras reseñas que de *Pepita Jiménez* se publicaron, define esta novela desde el mismo título de su artículo como “Un plato de garrafas”². Sirva sólo como caso anecdótico de su prurito casticista en el lenguaje que Valera emplea sistemáticamente el sintagma adverbial “*al través*” y no la forma hoy imperante de “*a través*” porque ésta era considerada como un galicismo.

² Publicado en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1874, pp. 187-90 y 203-205.

Esta idea de casticismo lingüístico es la que pido que se tenga en cuenta para entender la calificación de *castizo* que otorga Valera a algunos autores como Leandro Fernández de Moratín, tildado en todo de afrancesado por los contemporáneos de Don Juan.

En cuanto al pensamiento castizo, o a la idea de casticismo como *hecho diferencial* que enfrenta o separa a un grupo humano, pueblo o nación del resto de los grupos, pueblos o naciones en su pensar, sentir o actuar, es decir, a la idea de que lo castizo es sinónimo de una cultura absolutamente original, propia, diferente y exclusiva, ya hemos de entrar en matizaciones.

Lo que Valera piensa al respecto será también fundamental para entender ciertos pasajes o capítulos de algunas de sus narraciones, pero este pensamiento hemos de acudir a buscarlo a sus artículos de crítica y a sus discursos académicos.

Ya en 1862, en su Discurso de Recepción en la Academia, que versaba precisamente sobre *La poesía popular*, encontramos algunas de las ideas básicas defendidas por Valera a lo largo de todos sus escritos. En este discurso aparece ya en primer lugar la defensa de la unidad de fondo y forma en literatura contra “la vana creencia de que (...) el pensamiento es lo que vale, y de que nada vale la forma, estableciendo entre el pensamiento y la forma de que va revestido una diferencia y hasta un divorcio que jamás existieron”³. Y pasa luego a explicarnos que él no entiende “de un modo mezquino lo castizo y lo nacional” y no pretende, por tanto, “conservar esa originalidad fabulosa” que en su opinión nunca tuvo lo español. Veamos por qué.

Para Valera, lo que se considera más nacional y propio, aquello que tiene su origen en la Edad Media, no resulta a la postre tan propio, puesto que es el resultado de una amalgama de influencias de diversas culturas pasadas y recientes que confluyen en ese momento en la Península. “La civilización no nació en la Edad Media como quieren algunos —dice Valera—; lo que hizo fue divulgarse, injertarse en los nuevos idiomas y recordar lo olvidado”⁴. El idioma es lo propio de un pueblo; hasta el punto de que para él se identifican *espíritu nacional* y

³ En *Obras Completas* de Juan Valera, edición de Luis Araujo Costa, Madrid, Aguilar, 1961, volumen III, p. 1.051. En adelante citaré por esta edición indicando tan sólo el volumen y la página.

⁴ *Obras Completas*, III, p. 1.060.

habla nacional. Y en el idioma propio, “cuando el pueblo tuvo plena conciencia de sí”, se manifestó la originalidad en obras literarias. En la formación de lo castizo, pues, es decisiva la influencia de la literatura por cuanto que de los libros pasan las ideas y las formas “a la mente de todos, y de allí, por decirlo así, ha venido como a diluirse en el ambiente que se respira”⁵. Este pensamiento nos parece hoy acertado aunque fuera considerado en su época casi un disparate, tanto más cuando los recientes estudios han demostrado hasta qué punto Arniches es el inventor de gran parte del lenguaje castizo madrileño.

Considera finalmente Valera en este Discurso que es un error “querer ser muy español y muy castizo en el pensamiento” porque “el pensamiento nunca es propio de ninguna casta sino que pertenece a la Humanidad entera”. En lo que sí “ha de ser castizo todo escritor es en la forma, y ha de tener en sus sentimientos y en la forma de expresarlos cierto sello nacional y hasta individual que lo distinga”. Pero nunca –y aquí arremete contra los resabios del costumbrismo romántico aún vigente– ha de “echar de menos lo que ya pasó, creyéndolo superior a lo presente”, porque “lo popular, castizo y espontáneo” no es escribir tratando de sentir y de pensar según se imagina que se sentía o se pensaba en épocas pasadas creyendo que así es como aún piensa y siente el pueblo⁶.

Estas y semejantes ideas volveremos a encontrarlas en escritos de 1867⁷, de 1881⁸ y en 1900⁹, es decir, a lo largo de toda su vida. Así pues creemos que puede resumirse su pensamiento en esta cita tardía, de 1900, que resulta altamente ilustrativa:

“No hay nación alguna cuyo florecimiento literario no se deba en parte a semillas extrañas o a lo injertado y transplantado de distinta región o de distinto clima. La habilidad consiste en transformar lo exótico, en asimilarlo con nuestra propia sustancia y en fundirlo y combinarlo tan estrechamente con lo que es todo nuestro, que salga de la combinación un producto nuevo del todo (...)”

⁵ *Obras Completas*, III, p. 1.061.

⁶ *Obras Completas*, III, p. 1.062.

⁷ *La libertad en el arte*, en *Obras Completas*, III, p. 1.095.

⁸ *Del misticismo en la poesía española*, en *Obras completas*, III, p. 1.155.

⁹ *El renacimiento de la poesía lírica española*, en *Obras Completas*, III, p. 1.187 y 1.188.

Lo que más importa para ser original es que los caracteres, las pasiones, los afectos, los usos y las costumbres, los lances y los sucesos de la vida, no se estudien por libros escritos en otros países, sino que inmediata y directamente se estudien en la Naturaleza, en la tierra y en el mismo seno de la sociedad en que vivimos, revistiendo luego el acumulado tesoro de la observación propia, al ordenarlo (...) con los colores y galas de nuestra fantasía y con la marca singular y privativa de nuestro estilo”¹⁰.

No creo que sea preciso recordar lo dicho al principio para comprobar hasta qué punto la concepción de lo que para Valera es original castizo coincide con el resultado de su obra tal y como quise mostrarla antes, pero sí es conveniente tener presente que, desde este punto de vista, la cultura española en su conjunto adquiere para Valera un valor paradigmático, ya que

“De una civilización propia y castiza no muchas naciones pueden jactarse.

Y no se crea que entendemos por tal civilización una ideal y soñada, en que todos los elementos que la constituyen son también castizos y propios. En este sentido no hay ni habrá jamás civilización exclusiva de un pueblo; no hay ni habrá sino una sola civilización del género humano. Pero si bien un pueblo compone su civilización con varios elementos, venidos de otros pueblos (...), todavía esta civilización se hace castiza y propia por algún pensamiento capital, por cierta fuerza o virtud informante, por un como fuego vivo y ardiente del espíritu popular que derrite, funde y amalgama todos aquellos elementos distintos, y los reduce a una masa homogénea, y los vacía en un molde adecuado, y les pone el sello inmortal de su íntimo ser. (...) Cuando una civilización es así, bien puede llamarse propia y castiza del pueblo que la crea, y entonces este pueblo interesa viva, decidida y profundamente por todas las manifestaciones de esta civilización; entonces los poetas y artistas son populares en verdad (...) y llaman hacia sus obras la atención de todas las clases y esferas sociales”¹¹.

¹⁰ “La novela en España”, *Obras completas*, III, p. 1.204.

¹¹ “De lo castizo de nuestra literatura en el siglo XVIII y en el presente”, *Obras Completas*, II, pp. 426-427.

Pero a Valera le molestan los tópicos del casticismo, y contra ellos protesta, vengan de propios o extraños. Así, en un artículo de 1896 titulado “El país de la castañeta”, que hace referencia al libro de H.C. Chatfield-Taylor *The Land of the Castanet*, Chicago, 1896, nos dice que nuestra humildad como españoles “no ha de llegar hasta el extremo de resignarnos a creer que el objeto que más nos caracteriza y distingue de las otras naciones del mundo es la castañeta”¹². Pero lo que más me interesa resaltar de este artículo es su visión de la castañuela como instrumento musical español cuyo tipismo remonta a la época clásica, trayendo el recuerdo de los versos de Marcial “en elogio de Teletusa, que las repiqueteaba de lo lindo al gusto de Cádiz”¹³. Su visión de hombre culto, de intelectual, lleva siempre a Valera a asociar las situaciones, hechos u objetos –aun los más populares, como en este caso–, con otros de raigambre clásica o, al menos, culta. De manera que en el caso de la castañuela, por si no fuera suficiente dignificación la que le confiere el aparecer en un poema de un autor clásico latino, Valera la asocia también con una obra titulada *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* y recuerda un discurso escrito por su fallecido amigo Francisco Asenjo Barbieri sobre el tema.

Este artículo, por tanto, aunque trate de un tema trivial, ejemplifica la actitud general de Valera para con los temas tópicos del casticismo

¹² *Obras completas*, III, p. 1035. El libro de Chatfield-Taylor es uno más de los libros que se publicaron como memorias de viajes, y no tuvo mayor difusión ni incidencia. Si Valera toma la pluma para hablar de él en un artículo es por dos razones. La primera porque le críspa que aún a finales de siglo los extranjeros se empeñen en mostrar tan sólo la cara tópicamente castiza de España. Y la segunda porque se siente víctima de un “engaño”, ya que recibió en su casa de Madrid al autor y le brindó información para su libro.

¹³ Cfr. *Obras completas*, III, p. 1.036. Estas bailarinas gaditanas, cuyo arte ensalza Marcial, son recordadas por Valera en numerosas ocasiones a lo largo de su obra, destacando la referencia que a ellas hace en el prólogo de *Elisa la Malagueña*. El nombre de Teletusa, a quien Marcial canta en uno de sus poemas, lo empleará Valera en numerosas ocasiones, tanto para nombrar con él a algunos personajes de sus narraciones —tal es el caso de *Morsamor*— como también a algunas mujeres reales, como la sobrina del Duque de Rivas, de quien estuvo algo enamorado en sus años mozos. Es digno de tener en cuenta que el nombre de Teletusa suele ir acompañado en los escritos de Valera del apelativo de *la culebrosa*, haciendo referencia a los movimientos sinuosos de esta bailarina descritos por Marcial y, en algunas ocasiones, esta cualidad acaba por suplantarse totalmente al nombre propio.

español: los acoge en su obra, les presta una atención más que mediana, pero con la actitud de quien parece tratar de dignificarlos, de elevarlos de la simple categoría de objetos típicos, populares, a una categoría considerada superior, de objetos cultos, literaturizados. Actitud, que, en definitiva podría entenderse en última instancia como una actitud “descastizadora”, si se me permite la palabra.

Y si a Valera le molesta que España sea conocida como el país de la castañeta o del puchero, aún le molesta más que la idea del carácter y temperamento español que se tiene fuera de España responda al estereotipo fijado por el romanticismo extranjero –corroborado también por el romanticismo español, por muchas declaraciones expresas que éste hiciera de estar pretendiendo ofrecer la verdadera imagen de lo español contra la caricatura pintada por los extranjeros. Así, en 1868 contaba sus propias experiencias al respecto, lamentándose del concepto que de España se tiene en otros países de Europa, y aunque la cita es muy larga, creo que vale la pena leerla con sus propias palabras:

“A mí me han preguntado los extranjeros si en España se cazan leones; a mí me han explicado lo que es el té, suponiendo que no lo había tomado ni visto nunca; y conmigo se han lamentado personas ilustradas de que el traje nacional, o dígame el vestido de majo, no se lleve ya a los besamanos ni a otras ceremonias solemnes, y de que no bailemos todos el bolero, el fandango y la cachuca. Difícil es disuadir a la mitad de los habitantes de Europa de que casi todas nuestras mujeres fuman, y de que muchas llevan un puñal en la liga. Las alabanzas que hacen de nosotros suelen ser tan raras y grotescas, que suenan como injurias o como burlas. Nuestra sobriedad es proverbial: con una naranja tenemos para alimentarnos un día. No es menos porverbial la *fierté castillane*, esto es, nuestra vanidad cómica. (...) Se asegura que somos tan vidriosos y tan ciegos, que no se nos puede advertir falta alguna, para nuestro bien, sin que nos ofendamos. (...) Por último, es notable nuestra fama de poco aseados, de flojos y de *enamoradísimos*, sobre todo las mujeres. (...) Heroínas de versos, siempre livianos y tontos a menudo (...) son fuera de España el ideal de la mujer española, de facha algo gatuna, con dientes de tigre, ardiente, celosísima, materialista, sensual, ignorante, voluptuosa y devota, tan dispuesta a entregarse a Dios como al diablo, y que lo mismo da una puñalada que un beso.

(...)

De estas y otras noticias y descripciones resulta que todo viandante transpirenaico, si bien viene a España receloso de comer mal, de morir de calor y de ser robado por bandoleros y devorado de lacería, trae, además, la esperanza, aunque sea un *commis* o un peluquero, de hacer la conquista de todas las duquesas y marquesas que halle, y de ver en cada ciudad, y sobre todo en Cádiz, un trasunto de Pafos o de Citeres. A los tres días de conocer en Cádiz a una dama de pundonor, la hija o la sobrina de la pupilera, ya dicha dama, según Byron escribe a su madre ¡singular confidencia!, le hacía mil favores, le decía *hermoso, me gustas mucho*, y le regalaba una trenza de sus cabellos de tres pies de largo”¹⁴.

Pero la irritación del joven Valera –irritación que dejará con los años paso a una ironía zumbona– sube de tono cuando advierte que existe una a modo de convención tácita para que de España y sobre España se pueda mentir impunemente hasta convertirnos en un país fantástico donde sólo se dan “lances raros, hechos inauditos de jaques y rufianes, de frailes fanáticos, de hembras desaforadas y de bandidos hidalgos”. Y he aquí que el viajero con ínfulas de escritor, que viene a España dispuesto a escribir sus *impresiones* con la idea preconcebida de que en ellas todo ha de ser “insólito y por muy diversa manera que en su país”¹⁵, se enfurece cuando comprueba que ya apenas hay manolas y majos, que tenemos ferrocarriles y fondas, que hay chimeneas en las casas, que ya se hace y se vende mantequilla de vaca en algunas ciudades y que “casi no hay bandoleros, al menos no los hay tan famosos como José María, los *Niños de Ecija*, el *Chato de Benamejí* y el *Cojo de Encinas Reales*”¹⁶.

Para la mentalidad extranjera nada ha cambiado con respecto al concepto estereotipado que el romanticismo ayudó a consolidar del hecho diferencial español, como se comprueba comparando la visión que ofrecía *La España bajo Fernando VII*, del marqués de Custine, con la que ofrece la serie de artículos que, con el título genérico de *La situación actual de España* ha publicado en 1868 la *Gaceta Universal de Augsburgo*: la escena y los personajes son los mismos, sólo han cambiado los trajes.

¹⁴ “Sobre el concepto que hoy se forma de España”, en *Obras completas*, III, pp. 743-44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 774.

¹⁶ *Ibid.*, p. 745.

Pero hay aún algo más que despierta las iras de Valera, y es la actitud de los propios españoles ante tal concepto de España. Y llegados a este punto no podemos menos que recordar a Larra cuando observamos que merecen su desaprobación quienes, como algunos de estos viajeros extranjeros criticados por Valera, se lamentan de que con la desaparición de esa España tópica se vaya perdiendo o se haya perdido ya “nuestro carácter original y propio” “porque ya no hay aquí casi nada verdaderamente español y castizo”; pero no menos desaprueba a quienes celebran el atraso, la pobreza y la ignorancia que los extranjeros atribuyen a España porque para ellos son pruebas de grandes virtudes. Lo que un espíritu como el de Valera no puede tolerar es que un español no sólo defienda “la radical ineptitud de los españoles para todas las artes del deleite” sino que encima afirme que “esta supuesta grosería y rudeza es un bien” y es “condición esencial de nuestro gran ser y valer moral y político”¹⁷. Valera no puede perdonar a estos últimos ni siquiera sabiendo que este tipo de alabanzas y elogios caricaturescos es muy antiguo y que en ellos se adelanta precisamente un español del siglo XVII, el padre Peñalosa, quien traza quizá por primera vez la caricatura del carácter y modo de ser español en su libro *Cinco excelencias del español que despueblan a España*, al tratar de probar que en su época España estaba ya “bastante perdida a fuerza de lo muy excelentes que eran los españoles, porque son los españoles muy nobles, muy generosos, muy valientes, muy religiosos y muy leales”¹⁸.

Pero no perdamos de vista la fecha en que Valera está exponiendo estas ideas. Estamos en 1868, el año de la *Gloriosa*, la fecha que va a servir de puerta al realismo español. Y es en función de esto por lo que me parece más interesante comprobar lo que Valera opina de un cierto modo de hacer literatura en 1868. Después de comprobar con desagrado que en las novelas y comedias que se publican se nota “un odio grande a la civilización moderna” y como un “firme empeño en apartarnos de las ideas del siglo”, afirma que para los autores populares españoles las *Batuecas* de Borrow parecen ocupar toda España, con una “sensiblería empalagosa y ramplona, que jamás ha sido prenda ni rasgo del carácter español que se pretende retratar”¹⁹. Así pues, Valera hace

¹⁷ Cfr. Ibid, pp. 747-749.

¹⁸ Cito apud Valera, “La civilización ibérica”, 1887, en *Obras Completas*, III, p. 338.

¹⁹ *Obras completas* III, p. 749.

una síntesis no menos caricaturesca de este estilo costumbrista, pretendidamente castizo, que para él está en consonancia con lo melífluo y santurrón del pensamiento de estos autores. Y satiriza:

“Amanece, por ejemplo, en la aldea, y en la crucecita del campanario se refleja el sol naciente; y el cefirillo hace *bu, bu, bu*, en las hojas y ramas; y las manzanitas parece que dicen en los arbolitos: *Comedme, comedme*; y las ranas dicen: *cra, cra, cra*, en el estanque; y cantan los pajaritos: *pío, pío, pío*; y el gallo, *quiquiriquí*; y las gallinitas, *clo, clo, clo*; y los niños que ya se han despertado, si bien están aún en las camitas, tan preciosos y robustitos, el Cielo los bendiga y los haga unos santos, gritan: “¡Mamá, papá!”; y todos juntos forman un concierto que significa o dice: “Bendito sea el Señor, que nos ha dejado amanecer y nos ha dado un día tan bello. (...)”

En suma: hemos venido a hacer de toda España una Arcadia a lo místico o a lo devoto, que la civilización extraña no podría sino corromper y viciar”²⁰.

Y finaliza con una frase que creo que es preciso tener en cuenta para comprender el alcance de su rechazo:

“es imponderable la fuerza que saca de estos extravíos el partido absolutista”²¹.

Es sabido que, con independencia del aprovechamiento que un partido concreto puede hacer en un momento dado de este tipo de literatura, como el que Valera denuncia aquí, la literatura costumbrista viene asociada en su historia, siempre, a una ideología conservadora más o menos patente, y esto es lo que rechazará Valera. Pero no tanto por esa ideología en sí, sino porque se nota demasiado, y sobre todo, por la expresa intención moralizante que manifiesta, la cual está en franca contradicción con la idea que Valera tiene de la función social de la obra literaria: Para Valera el fin último de la literatura es crear belleza, es decir, el arte por el arte, sin más fines que trasciendan la creación de la obra de arte, y, por supuesto, el autor nunca debe pretender enseñar nada, y mucho menos moral. Otra cosa es que, sin

²⁰ “Sobre el concepto que hoy se forma de España”, en *Obras Completas*, III, p. 749.

²¹ *Ibid.*, p. 749.

proponérselo, la obra literaria, en cuanto que obra de arte, sea capaz de enseñar algo por cuanto que en cualquier obra, y sobre todo en las novelas, “caben y penetran, al correr de la pluma, las opiniones, las dudas, la amistad y el aborrecimiento, y, en una palabra, toda la creencia y toda la ciencia del que dice lo que siente y piensa, sin disimulo ni sigilo”²².

Por supuesto que Valera es de los que dicen lo que piensan, otra cosa ya es suponer que lo hace sin disimulo ni sigilo. Pero dejando esto a un lado, resulta evidente que Valera no sólo defiende en muchas ocasiones que “Andalucía es un país predispuesto naturalmente para ser el asiento de una civilización original”²³, sino que también en sus narraciones muestra un interés especial en recrear sus ambientes, fiestas, cantos, gastronomía y todo lo que se supone de más propio y castizo. Lo que no hará nunca Valera es adoptar el punto de vista, tan criticado por él siempre, de quienes defienden, “con el absurdo patriotismo de los ignorantes” –para decirlo con palabras suyas–, que Andalucía “es la tierra de Dios y de María Santísima. [y que] El trono de la Santísima Trinidad está colocado precisamente en el cénit de Córdoba”²⁴. Así pues, cuando en algunas de sus narraciones aparezcan opiniones semejantes, éstas estarán teñidas de una ironía burlona harto significativa, como es el caso de la introducción a *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), en donde nos advierte que las gentes rústicas de su tierra sólo se explican la fertilidad de sus campos precisamente por el hecho de que el trono de la Santísima Trinidad está colocado sobre sus cabezas²⁵.

Lo que tampoco encontraremos en su visión de Andalucía es el sentimiento nostálgico que caracteriza al costumbrismo –hecha la excepción de Larra–, porque Valera no trata de apresar lo efímero y caduco en una escena detenida en el tiempo como si fuera un tesoro cuya desaparición se lamenta. Valera quiere mostrarnos lo que ve y contarnos lo que recuerda, simplemente porque le parece hermoso, o gracioso, o absurdo, o ridículo, o lamentable, sin dolerse de que haya desaparecido o esté a punto de desaparecer.

²² “La novela en España”, 1900, en *Obras completas*, III, p. 1.205.

²³ “Las escenas andaluzas de El Solitario”, en *Obras completas*, II, p. 46.

²⁴ “Sobre el concepto que hoy se forma de España”, 1868, en *Obras Completas*, III, p. 750.

Y, desde luego, lo que tampoco encontraremos en su obra es el lenguaje convencional popular, bien sea pomposo, bien vulgar, tan característico de los sainetes, que el casticismo ha construido –cierto que a partir del habla verdadera–, para caracterizar a los grupos, clases o tipos que quiere retratar. Y es que a Valera le molesta sobremanera la pretensión de que “todo el toque del habla andaluza consiste en pronunciar de cierta manera estropajosa, indicando esta pronunciación en la escritura, y disfrazando feamente las palabras”²⁶; es decir, la adulteración de la ortografía para reproducir gráficamente el modo de pronunciar los andaluces. “A mi ver –dice–, esto no imprime esencial carácter al diálogo, ni le hace más ameno y chistoso, y propende, en cambio, a crear un nuevo dialecto, o más bien una lengua bárbara e informe”²⁷. Llama en defensa de esta opinión a Cervantes y a Estébanez Calderón, quienes no hacen esta adulteración “y no por eso podrá dudar nadie de que sean andaluces sus personajes”; y, finalmente, se pone como ejemplo a sí mismo, cuyos personajes “Antoñona, Respetilla, Dientes, Juana y Juanita las Largas, y otras figuras del vulgo andaluz, (...) hablan como por allí se habla, sin necesidad de notar lo mal y disparatadamente que acaso pronuncian”²⁸, porque considera que al personaje andaluz ya lo conocerá el lector, si está bien trazado, por lo pintoresco de las imágenes que emplea al hablar y por el peculiar giro de las cláusulas y periodos²⁹.

Pero es lo cierto que, aunque Valera tenga razón en mucho de lo que sobre la reproducción en literatura del lenguaje popular hablado dice, y que la crítica moderna ha venido a corroborar, no es menos cierto que desde que Manuel de la Revilla en 1875 y 1878 dijera que todos los personajes de Valera hablan como él³⁰, este aserto ha sido un lugar común para referirse a su estilo. Mucho se podría aducir para demostrar que esto no es cierto, y que muchos personajes de Valera

²⁵ Cfr. *Obras completas*, I, pp. 196 y 203.

²⁶ “Las Escenas andaluzas de El Solitario”, en *Obras completas*, II, p. 50.

²⁷ “El regionalismo literario de Andalucía”, 1900, en *Obras completas*, II, p. 1.045.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 1046.

³⁰ “Crítica literaria. *Las ilusiones del doctor Faustino*”, 1875, y “Bocetos literarios. Don Juan Valera”, 1878. Es Manuel de la Revilla quien primero hace notar este rasgo del estilo de Valera como defecto, aunque la crítica ha venido atribuyéndole a Clarín la primacía en

pueden individualizarse precisamente por su forma de hablar, pero no obstante también es cierto que detrás de las palabras de estos personajes, sobre todo cuando tratan de temas filosóficos o literarios, vemos siempre a Valera, y no sólo en el pensamiento sino también en el modo de expresarlo. Valga como ejemplo uno que no es precisamente una muestra de esto último, sino el de un personaje castizo por antonomasia, la popular cantante bailarina María Antonia Fernández la *Caramba*, protagonista de *El último pecado* y *El San Vicente Ferrer de talla*, quien, cuando ha de expresarse como lo que es: "La maja de rompe y rasga, insolente y soberbia, capaz de herir con groseros y ponzoñosos insultos y capaz de matar con la llama fulmínea de sus ojos, cuando no con puñales"³¹, lo hace, sin embargo, en unos términos y un tono que contradicen la descripción que antecede a sus palabras:

"Vete, huye –exclamó–, apártate de mi presencia. No pienses que la amistad y la admiración que me infundiste con tus embustes se ha trocado en amor lascivo. Se ha trocado en asco. Si continúas aquí, corres el peligro de que te asesine. Sólo muriendo a mis manos y no gozándome conseguirás ya arrojarme en el infierno. Vete, repito; es un hurto ruín el que intentas, dándome tu alma y tu cuerpo vendidos ya para siempre y sin rescate a ese espantajo de mujer que te da título y dinero."

Todo esto no impide que en alguna ocasión, y a título anecdótico, Valera incorpore a sus obras algunas muestras de ese lenguaje típicamente popular, como es el caso del capítulo XIV de *Juanita la Larga*, donde, al describir una feria andaluza a semejanza de la de Estébanez Calderón, leemos:

"Se cuenta que cuando algún galán campesino, que presume de muy rumboso, quiere obsequiar a su novia o a la muchacha a quien acompaña, se dirige al confitero y le pide yemas o batatas.

este juicio, cuando lo que éste hace en *Del estilo en la novela*, 1882-83, es corroborarlo. El ser los trabajos de crítica de Clarín mucho mejor conocidos y más tenidos en cuenta ha llevado a esta creencia. Pero quiero aclarar aquí que cuando Valera se defiende en 1877 en su novela *Pasarse de listo* de esta acusación, el crítico anónimo a quien se refiere no es, ni puede ser, Clarín, sino Manuel de la Revilla.

—¿Cuánto quiere usted? —dice el confitero poniendo en uno de los platillos del peso la pesa del cuarterón.

—Eche usted más *jierro* —responde el galán.

El confitero pone la pesa de media libra.

—Eche usted más *jierro* —repite varias veces el galán, y el confitero va echando casi todas las pesas; pero (...) según va entrando el convencimiento en su ánimo y ella sigue hablando, él la interrumpe a trechos, diciendo al confitero:

—Quite usted *jierro*.

Y de esta suerte acaba por no quedar en el platillo de las pesas más que la del cuarterón y a veces la de dos onzas³².

Aún más significativa es la famosa frase en caló que pronuncia Antoñona en *Pepita Jiménez*, estudiada por Carlos Clavería³³, que muestra un conocimiento por parte de Valera de formas léxicas populares bastante considerable:

“¡Anda, fullero de amor, *indinote*, maldecido seas, *malos chuqueles te trajelen el drupo*, que has puesto enferma a la niña, y con tus retrechierías la estás matando!”³⁴.

De cuanto llevamos visto creo que puede deducirse que Valera no repudia un cierto modo de entender lo castizo en literatura, al tiempo que considera como un valor indiscutible al casticismo tal y como hemos visto que él lo concibe. Y esta valoración es la que lo induce a defender encarecidamente las manifestaciones literarias más genuinas de lo castizo³⁵, y entre ellas los Bufos de Arderius, contra los que en 1877 parece haberse desatado una campaña en la prensa conservadora:

³¹ *El último pecado*. Cito por mi edición de Juan Valera, *El pájaro verde y otros cuentos*, Sevilla, Guadalmena, Colección de Textos Andaluces nº 8, p. 72.

³² En *Obras completas*, I, p. 552.

³³ “En torno a una frase en “caló” de Don Juan Valera”, *HR*, XVI, 1948, pp. 97-119. Recogido luego en *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, CSIC, 1951, pp. 97-128.

³⁴ En *Obras completas*, I, p. 153. Esta frase se lee en la última de las cartas de Luis de Vargas a su tío, y muestra, desde el estudio interno del discurso narrativo, un deseo del narrador que es aquí el personaje de reproducir directa y fielmente los “hechos” a su tío. Por el contrario, en la parte de los *Paralipómenos*, cuando el narrador nos haga una reproducción de las palabras de Antoñona ya no aparecerán estos modos, sino un lenguaje mucho más cuidado que sí responde al ideal defendido por Valera en las citas que reproduzco más arriba.

“Es cierto que, desde hace poco, nos ha entrado un furor de moralidad, un púdico rubor, que todo lo condena y de todo se solivianta. Criticos y moralistas han levantado una cruzada contra los bufos. Pero los bufos seguirán triunfando, a pesar de todas las disertaciones morales que contra ellos se fulminen.

(...)

Nos parecen bien como son. Casi no comprendemos la causa de la censura que de ellos se hace.

En primer lugar, los bufos son los bufos, y no son el sermón o el jubileo. La madre que anhele conservar el tesoro de candor que hay en el alma de su hija, y hasta acrecentarlo, llévela a cualquiera de las muchas iglesias que contiene Madrid y no la lleve a oír las zarzuelas. Vayan sólo a los bufos, si tan malos son, los hombres curados de espanto y aquellas mujeres, que no faltan, curtidas ya en todo género de malicias, o bien las que son tan inocentes que, si alguna malicia llegan a oír, no aciertan a entenderla.

Por otra parte, yo me atrevo a sostener que en la más desvergonzada zarzuela bufa no hay la quinta parte de los chistes primaverales o verdosos que en muchas comedias de Tirso, que en muchos sainetes de don Ramón de la Cruz y que en muchas otras producciones dramáticas de nuestro gran teatro clásico”³⁶.

E incluso, contra sus propios gustos personales, defenderá las corridas de toros contra sus detractores, razonando tanto su sentido trágico como su rechazo personal de la fiesta:

“Sublime espectáculo, sin duda, es ver a un mozo gallardo, sin más defensa ni escudo que flotante velo rojo, vestido de seda, más aderezado para fiestas o bailes que para brava y terrible lucha, ponerse delante de irritada y poderosa fiera, llamarla a sí y darle muerte pronta, cayendo sobre ella con el agudo acero. Si, por desgracia, fuere el lidiador quien en aquel instante muriese, su muerte, ya que no moral, tendrá no poco de hermosa, y la compasión y el terror que causaren estarán purificados por la belleza, de acuerdo con las reglas de la tragedia, escritas por el gran filósofo griego. Lo malo es que para llegar a este trance de la muerte tenemos

³⁶ Valga como ejemplo esta cita: “Para quien esto escribe, es insignificante o absurda la división de los géneros en *grande* y *chico* (...). Tonadilla puede haber que valga más que una ópera (...) y sin duda hay sainete que vale más que muchas tragedias en cinco actos”, *Obras completas*, II, p. 1006.

que presenciar antes el brutal, largo y rudo suplicio del noble animal destinado a morir; tenemos que ver acribillada su piel con pinchos y garfios, que se quedan colgando, si no se los arrancan con las túrdigas del pellejo; y tenemos que contemplar asimismo la inmundicia cruenta con que son tratados los infelices jamelgos. Ellos sirven de diversión en las convulsiones y estertores de la agonía; derraman por la arena su sangre y sus entrañas; se pisan al andar el redaño y los sueltos intestinos, y andan, no obstante, a la fuerza de los espolazos del picador y en virtud de los palos que sacude en sus descarnados lomos un fiero ganapán, quien, innoble y grotescamente, va por detrás dando aquella paliza, a fin de aumentar el dolor y sacar del dolor un resto de movimiento y de energía en un ser moribundo, que si no tiene pensamiento, tiene nervios y siente como nosotros. Con escenas tales no debiera haber tan duro corazón que a la piedad no se moviese, ni sujeto de gusto artístico y de alguna elegancia de costumbres que no las repugnase por lo groseras y villanas, ni estómago de bronce que no sintiese todos los efectos del mareo.

En resolución: la muerte del toro es bella, si el matador atina y no pasa de dar dos o tres estocadas; pero, francamente (hablo con sinceridad; yo no soy declamador ni aficionado a sentimentalismos), lo que precede es abominable por cualquier lado que se mire.

Repetimos, a pesar de todo, que los toros seguirán. Nosotros mismos no nos atrevemos a pedir que se supriman, porque hay en ellos algo de poético y de nacional que nos agrada. Nos contentaríamos con ciertas reformas, si fueran posibles. Casi nos contentaríamos con que no muriesen caballos de tan desastrada y fea muerte³⁶.

Así mismo, un rechazo hacia cierto tipo de costumbrismo no impide, como hemos visto, que introduzca en sus narraciones pasajes del más puro estilo costumbrista, entre cuyos ejemplos habría que destacar la descripción de la Semana Santa que aparece en *Juanita la Larga*, por cuanto defiende explícitamente una manifestación castiza de intenso carácter popular, vista por los ojos de un intelectual que explica y reflexiona sobre la misma. Creo que, aunque extensa, vale la pena traer aquí la cita:

³⁶ *Pasarse de listo*, en *Obras completas*, I, pp. 456-457.

“Las procesiones de Semana Santa empiezan el miércoles y terminan el sábado. Yo, que laí he visto en mi niñez, en otra población donde son muy parecidas a las de Villalegre, conservo de ellas el más poético recuerdo, por donde imagino que las personas que las censuran carecen de facultades estéticas o las tienen embotadas. Hasta la rudeza campesina de algunos accidentes presta a la representación de que hablo candoroso hechizo.

Acaso había accidentes o episodios en dicha representación en que lo sagrado y lo profano, lo serio y lo chistoso y lo trágico y lo cómico desentonaban algo. Celosos y discretos obispos han hecho sin duda muy bien en suprimir estas discordancias o salidas de tono; pero lo más esencial de la representación, que consta de procesiones y de pasos, sigue todavía y hubiera sido lástima suprimirlo; hubiera sido un crimen de lesa poesía popular.

(...)

Así, por ejemplo, el pregonero, desde el balcón de las Casas Consistoriales, lee en voz alta la sentencia que condena a Jesús a muerte afrentosa en una cruz (...)

El predicador exclama entonces:

—Calla, falso pregonero: calla, viperina lengua y oye la voz del ángel que dice...

En seguida aparece, en otro balcón de la casa mejor que está enfrente del Ayuntamiento el niño de seis o siete años más bonito, más inteligente y de más dulce voz que en el lugar hay; y primorosamente vestido de ángel, con tonelete de raso blanco bordado de estrellitas de oro, con refulgentes y extendidas alas y con corona de flores, canta una sencilla y sublime contrasentencia, que comienza diciendo “ésta es la justicia que manda hacer el Eterno Padre... (...)

Los principales personajes del Antiguo Testamento discurren en la procesión silenciosos y solemnes (...) ¿qué daña a la mente infantil y a la rústica buena fe que no se ajuste con exactitud esta visión a la verdad arqueológica? (...) A su vista aparecen, y van pasando, Elías, Ezequiel, Daniel, Isaías, Amós y los demás profetas, así como los reyes, jueces y príncipes. (...) Todos llevan el rostro inmóvil de la carátula y en las potencias, aureola o nimbo que coronan sus cabezas, inscrito el nombre de cada uno. (...)

Como los profetas hicieron vida áspera y penitente, y no se cuidaron mucho del primor y de la elegancia en el vestir, se llaman los *ensabanados*, porque sus túnicas y mantos están hechos con sábanas. Y, por el contrario, los monarcas y grandes señores se

engalanan con todo el lujo que pueden, llevando por túnicas los mejores vestidos de sus mujeres o de sus novias, y por manto las colchas más ricas de las camas, por lo cual se llaman los *encolchados*.

Conforme va pasando cada procesión, que suele permanecer tres o cuatro horas en la calle, se ejecutan pasillos, que casi siempre explica un nazareno cantando una saeta. Para prevenir y llamar la atención del público hacia cada pasillo, otros dos o tres nazarenos hacen resonar las trompetas con melancólico y prolongado acento. Así, pongo por caso, cuando los evangelistas van escribiendo en unas tablillas lo que pasa y unos judíos tunantes vienen por detrás haciendo muchas muecas y contorsiones y les roban los estilos, los evangelistas, resignados y tristes, abren entonces los brazos y se ponen en cruz. Las trompetas resuenan otra vez para dar el pasillo por terminado.

(...)

Lamentan algunas personas (...) que el señor obispo haya prohibido, desde hace mucho tiempo, que salga en las procesiones otro personaje que salía antes (...). Era este personaje José, el hijo de Jacob, porque, según decía el vulgo, no era ni fu ni fa. No era *ensabanado*, porque como primer ministro y favorito que había sido de Faraón, no podía vestirse pobremente con sábanas. Y no era tampoco *encolchado*, porque iba solo con la túnica y no llevaba colcha, o sea manto o capa, a fin de indicar que la mujer de Putifar se había quedado con ella. El que hacía de José solía ser el más chusco de los campesinos, que aparentaba asustarse al ver muchachas bonitas en los balcones, y ya se tapaba los ojos para no verlas, ya huía, haciendo contorsiones y dando chillidos.

Menester es confesar que hizo bien el señor obispo en prohibir la aparición de esta figura, dado que sea exacto lo que se cuenta y que no se exageren los melindres y chistes del fingido casto José. Como quiera que ello sea, el punto se puede pasar por alto, porque no es de los esenciales en esta historia³⁷.

Pero además, Valera participa como autor en uno de los muchos libros que publican colecciones de artículos de costumbres. Efectivamente, en 1872 aparece el primer volumen de *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*³⁸, que lleva, junto a los de muchas

³⁷ *Pasarse de listo*, en *Obras completas*, I, p. 456.

³⁸ *Juanita la Larga*, capítulos 36 y 37, en *Obras completas*, I, pp. 605 y 608.

firmas importantes, un artículo de Valera titulado "La cordobesa". Este libro marca para Ucelay el paso de la visión pintoresquista a la visión folklórica de la vida tradicional y Valera contribuye con su artículo a la representación y caracterización geográfica. Pero lo que me interesa destacar es que, frente a la "fisiología" al modo francés que ofrece en este libro Alarcón de la mujer granadina, Valera nos presenta un modelo de costumbrismo que responde fielmente a cuanto ha defendido en los trabajos que hemos visto. Es más, declara en él explícitamente:

"Yo no voy a pintar a la cordobesa muerta, parada, estacionaria, inerte, fósil, sino a la cordobesa viva; en movimiento, en desarrollo, en progreso; desenvolviéndose, no con prestado impulso, sino según las leyes propias de su gran ser y de su rico y generoso organismo"⁴⁰.

De este modo, después de plantear las dudas que siempre le han asaltado acerca de la diferencia esencial que puede distinguir o dar un sello de casta a la mujer cordobesa⁴¹, nos informará de sus actividades, de sus costumbres –que acabarán haciéndose extensivas a todas las gentes de la región y no exclusivas de la *mujer*–, y, por encima de todo, hablará de sus guisos, convirtiéndose la cocina como lugar y

³⁹ En 1872, 1873 y 1876 salieron de la Librería e Imprenta de Miguel Guijarro los tres volúmenes de *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*.

⁴⁰ *Obras completas*, III, p. 1298.

⁴¹ Véase lo que al respecto declara: "En el día, no ya los hombres y mujeres de contiguas provincias, sino los de remotas naciones, longincuos países y apartadísimos reinos, se ven y se visitan con frecuencia, ¿cómo ha de persistir esa variedad y distinción de tipos, dando ocasión a que se describan mujeres que por sus costumbres, creencias, modos de sentir y de pensar, fisonomía, continente y traje, se diferencien hasta el punto de que las pinturas o descripciones que de ellas se hagan varíen por el asunto y no sólo por el estilo de quien pinta o describe? (...)

Además, me decía yo, aunque el sello de casta y de nacionalidad sean indelebles, sin que acierte a borrarlos o a confundirlos la continua convivencia y el íntimo comercio espiritual, en esta época en que tanto se escribe, se lee y se viaja; en este siglo del vapor y de la electricidad, del ferrocarril y del telégrafo, todavía no logro yo persuadirme de que haya también un sello de *provincialidad*, como hay sello de nación, de tribu o de casta. Lo peculiar y lo castizo, en lo que tienen de exclusivas estas cualidades, provienen de divisiones que hizo la Naturaleza misma, y no de las divisiones administrativas o políticas, esto es, artificiales, como son las divisiones por provincias." (Pp. 1297-98 de *Obras completas* III).

como arte en el centro del artículo, y pasando a ser por tanto la gastronomía la peculiaridad esencial de la región cordobesa. Aquí aparecerán descritos o enumerados cuantos elementos culinarios podamos luego encontrar en sus novelas y cuentos. No quiere decir esto que Valera no trate de describir a la mujer cordobesa en su aspecto, ademanes, habla y vestimenta, pero lo que en realidad nos ofrece es un molde exterior, un perfil en negro, el mero continente que se llenará de contenido sólo cuando Valera lo rellene y coloree con la individualidad peculiar de cada uno de los personajes de sus novelas de ambiente andaluz. En una palabra, en "La cordobesa" está ya trazado el boceto y construido el molde de los personajes femeninos más "valerescos". Sólo falta dotarlos de individualidad psicológica y crearles una historia.

En este sentido, y para terminar esta exposición, quiero dar aquí una muestra de cómo trabaja Valera con sus materiales y fundamentalmente de cómo retoma las ideas bosquejadas anteriormente para desarrollarlas en forma literaria.

Por ejemplo, en "La cordobesa" aparecen unos párrafos referidos a las amantes de los señoritos andaluces que encontramos reelaborados en *Las ilusiones del doctor Faustino*, pero aquí estas mujeres pierden su condición de tipos para convertirse en amantes concretas del padre del protagonista, como muestra el cotejo de ambos textos:

"Debo advertir que en este y otros casos se avivan los celos con poderosas razones económicas. Tal linaje de mancebas debe ser muy costoso, y remata en la perdición de pingües y desahogados caudales. No se origina el gasto, ni nace de las galas y dijes, coches y primores que hay que comprar a la muchacha, ni del boato y pompa con que es menester sostenerla; aunque todo es relativo y proporcional, y en algo de esto se gasta también. La hetaera de lugar es menos exigente, pedigüeña y antojadiza que las Coras, las Baruccis, las Paivas y otras famosas

"Aunque don Francisco había amado y respetado siempre a doña Ana, sus pasiones de hidalgo, y su vanidad quizá, le habían arrastrado, primero, a tener relaciones con cierta ninfa a quien llamaba la *Joya*, y más tarde con otra ninfa a quien llamaba la *Gitarrita*. Ni la *Gitarrita* ni la *Joya* gastaron nunca brazaletes y collares de diamantes y de perlas, ni se vistieron con Worth, ni con la Honorina, ni con mister Augusto, ni anduvieron en coche; pero, en cambio, tuvieron ambas una dilatada parentela de padres, tíos, hermanos y primos, que ya sacaban aceite, ya

heteras parisienses; pero aquéllas son solas, se diría que nacieron como los hongos, y la lugareña tiene un diluvio de parientes que se lanza y abate sobre la casa y la hacienda del mantenedor enamorado, como banda de langostas hambrientas y voraces. Los primos, los sobrinos, los cuñados, la madre, las tías, todos, en suma, se creen con derecho a cuanto hay: con derecho al trabajo, y, por consiguiente, con derecho a la asistencia y la holganza. El aceite sale de tu bodega, no por panillas, sino por arrobas; las lonjas de tocino vuelan de la despensa; las morcillas transponen; la manteca se evapora; los jamones se disipan. La parentela entera se alumbra, se calienta, come, bebe y hasta mora a costa tuya. Si tienes casas, las habitará alguien de la parentela, y no te las pagará; si eres cosechero de vino o aguardiente, menudearán las botas, botijas y botijuelas, y entrarán vacías y saldrán rebosando.

No se crea, no obstante, que, siendo tan lucrativo este oficio, se dedican muchas mujeres a él y abaratan el mercado con la competencia. En todo el territorio de Córdoba ha vivido siempre gente muy hidalga y hartó difícil en puntos de honra". ("La Cordobesa", en *Obras completas* III, p. 1.305).

vino, ya morcillas, ya lomo, ya trigo, de la casa del ilustre mantenedor. La *Joya*, además, lo mismo que la *Guitarrita*, se vestían bastante bien para lo que en el lugar se usaba, y todo esto consumía la hacienda de don Francisco". (*Las ilusiones del Doctor Faustino*, cap. II, en *Obras completas*, I, p. 217).

Pero más curioso e importante es el caso de Juana y Juanita las Largas, que aparecen en el artículo costumbrista, con su nombre y apodo, como dos mujeres reales que Valera confiesa haber conocido en

el desempeño de los oficios en que se ocuparán luego en la novela de 1895. Sabemos, por este artículo de 1872, que la hija de Juana la *Larga* “es mucho menos larga en todo” que su madre y que, por tanto es aquélla, y no ésta, quien ha llamado poderosamente su atención. No obstante, cuando después de 23 años Valera piense en escribir la historia de una joven humilde, hija de madre soltera –para que le esté vedado también por nacimiento y no sólo por posición el ascenso social–, y que viva en un pueblo pequeño donde, por los estrechos límites de éste le sea imposible pasar desapercibida y ocultar su condición, recordará a Juanita y no a Juana, porque era ésta quien reunía los ingredientes necesarios para ser la protagonista de una obra de tesis antinaturalista. Se convierte ahora en objeto literaturizable que ni venido al pelo para demostrar, con técnicas y elementos típicos del naturalismo, que el determinismo social y ambiental no funciona cuando existe una firme voluntad en contra y cuando una inteligencia superior trama los medios necesarios para escapar de las garras de este determinismo. Al elegir a Juanita como matriz de su personaje Valera, simplemente, comienza a plantearse qué hubiera ocurrido con ella si en lugar de haber sucedido las cosas como en la realidad pasaron se hubieran dado las circunstancias que se dan expuestas en la novela. Naturalmente que el personaje resultante no tiene en común con su modelo real más que el nombre, el oficio y el origen, y no sólo porque su historia posterior como personaje literario sea diferente a la del personaje real, sino porque esta historia literaria es fruto tanto de las circunstancias creadas por su autor como de su voluntad y de su complejidad psicológica como personaje, aunque, naturalmente, estas cualidades le hayan sido otorgadas por Valera.

EN TORNO AL ANTICASTICISMO EN LA GENERACION DEL 98

Emilio Quintana Pareja
Universidad de Granada

Los cinco artículos que bajo el rótulo de *En torno al casticismo* publica Unamuno en las páginas de *La España Moderna* en 1895, cumplen una función desmixtificadora con respecto al término *castizo* e intentan insertarlo dentro del debate regeneracionista anterior al desastre del 98. Todavía en 1899 reafirmaba Unamuno su tesis básica¹:

"Dos tareas, tareas convergentes, se imponen: ahondar en nuestro propio espíritu colectivo, llegar a sus raíces, *intraespañolizarnos*, y abrírnos al mundo exterior, al ambiente europeo. Y no persisto en esto, porque de ello escribí de largo cuando allá, hace más de cuatro años, diserté *En torno al casticismo*, disertación que he de reproducir bajo nuevo título"².

¹ Unamuno, Miguel de: "En torno al casticismo", *La España Moderna*, VII, n° XXIV (febrero, 1895), pp. 17-40; n° LXXV (marzo, 1895), pp. 57-82; n° LXXVI (abril, 1895), pp. 27-58; n° LXXVII (mayo, 1895), pp. 29-52; y n° LXXVIII (junio, 1895), pp. 26-45.

² Unamuno, Miguel de: "De la enseñanza superior en España", *Revista Nueva*, II (agosto-diciembre, 1899), p. 170.

Este Unamuno progresista y europeizante –que, sin embargo, irá decantándose poco a poco hacia posturas más tópicamente casticistas– no utiliza la palabra *casticismo* con inocencia. Por el contrario, el término estaba por entonces tan lleno de matices que la elección unamuniana está cargada de polémica agitadora. Los castizos eran los viejos, los escritores realistas que escribían “en esa lengua de largos y ampulosos ritmos oratorios que parece se hizo de encargo para celebrar las venerandas tradiciones de nuestros mayores”³, y frente a los cuales se levantaba la *gente nueva* –los llamados *modernistas*– en el marco de una polémica que tenía su referente más cercano en la pugna entre ultramontanos y krausistas.

En 1897 –por ejemplo– José María de Pereda lee su discurso de recepción en la Academia Española y aprovecha para arremeter contra “modernistas” y “melenudos” a los que acusa de cosmopolitismo literario y “afán de ser extranjeros”. Como ha señalado Iris M. Zavala:

“Los aires extranjeros eran, para estos venerables representantes de la burguesía, una amenaza a los valores nacionales”⁴.

Sin embargo, esta postura primera de Unamuno no es compartida por los elementos más radicales de la gente nueva. Y éste es el caso del joven Ramiro de Maeztu. Maeztu publica en octubre de 1899 en la *Revista Nueva* un artículo titulado “*Clarín, Madrid Cómic and Co. Limited*” en el que arremete contra Clarín en los siguientes términos:

“No quiso ver Clarín ese espíritu nuevo –estudiado tan admirablemente por el genial Unamuno– que iba a deshacer los viejos moldes del idioma castellano... Era más cómodo y productivo mantener en su integridad el dogma del casticismo...”⁵.

³ Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 403), 1983 (décima edición), p. 16.

⁴ Zavala, Iris M., “Estudio preliminar” a *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa, Madrid, Alhambra, 1977, p. 20.

⁵ Maeztu, Ramiro de: “*Clarín, Madrid Cómic and Co. Limited*”, *Revista Nueva*, 15 de octubre de 1899. Véase Inman Fox, E., “Bibliografía anotada del periodismo del joven Ramiro de Maeztu y Whitney (1897-1904)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291 (1974). pp. 528-81.

Habría que destacar cómo para Maeztu –y en general para todos los jóvenes modernistas– Clarín entraba plenamente en la categoría de los escritores castizos y de la gente vieja. No existía –por tanto– esa distinción que establece Germán Gullón entre realistas casticistas y flaubertianos⁶. Para los nuevos, Clarín y Pedro A. de Alarcón entraban en el mismo saco.

Por lo demás, podemos comprobar que para este Maeztu lo castizo seguía siendo lo antiguo –por ejemplo, la prosa anquilosada y retórica de los realistas– y no lo que Unamuno había formulado unos años antes y repetía ese mismo año. Esto podemos comprobarlo si acudimos a la reseña crítica que –con motivo de la aparición en libro de *En torno al casticismo* en 1902– publicó Maeztu en las páginas de *La Lectura*. Allí considera que el doble remedio propuesto por Unamuno para regenerar España encierra una contradicción. Le parece bien la apertura del país al contacto con los pueblos europeos, pero considera contradictorio y ridículo la pretensión de adoptar lo pasado como ideal del porvenir⁷. Por supuesto, era precisamente en este punto en el que se basaba el intento unamuniano de recuperar el término *casticismo* como respetable entre la gente nueva –dentro de ese movimiento difuso que luego adoptaría la doble etiqueta de *modernismo* y *generación del 98*–.

La polémica en torno al casticismo es duradera y –aunque nunca pierde de vista el aspecto político, íntimamente ligado a los proyectos regeneracionistas– podemos afirmar que –con el tiempo– el interés se va desplazando hacia discusiones de carácter lingüístico y literario. Prácticamente tiene cabida en la obra de todos los autores de la época –fines del XIX y primer tercio del XX– y funciona, o bien como reformulación del término –en el sentido básicamente unamuniano de recuperación de la esencia tradicional de España–, o bien como punto de referencia para la animadversión anticasticista. De este modo, nos topamos con la opinión de Valle-Inclán expresada en *La lámpara maravillosa*, libro que data de 1916. Valle coincide con Unamuno en la valoración de la tradición castiza. Dice:

⁶ Gullón, Germán: *El narrador en la novela del XIX*, Madrid, Taurus, 1976.

⁷ Maeztu, Ramiro de: “*En torno al casticismo*”, de Miguel de Unamuno”, *La Lectura*, III, 1º, 1903, pp. 282-86.

“Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir”⁸.

Dejando aparte ese concepto de *enigma* –sólo comprensible dentro de la línea teosófica en que se insertan las reflexiones valleinclanescas– no otra cosa propuso Unamuno veintiún años antes, cuando habló de un casticismo esencial y eterno y lo contrapuso a otro histórico basado en el remedo. Precisamente sobre este remedo tiene Valle palabras duras:

“Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me ataño, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora”⁹.

y añade:

“Desterremos para siempre aquel modo castizo, comentario de un gesto desaparecido...”¹⁰.

Es curioso cómo todavía en 1916 la lucha anticasticista seguía teniendo vigencia. De hecho cabría decir que se había recrudecido nuevamente. Frente a la prosa decimonónica –desde los pastiches de Estébanez a la propia retórica galdosiana, pasando por los clichés de Fernán Caballero– los del 98 habían opuesto una renovación personalizada pero en torno a un frente común: desde la prosa modernista de Valle –magistralmente estudiada por Zamora Vicente–¹¹ a la escueta y fina de Azorín, pasando por la desalmada y fluida de Baroja.

⁸ Valle-Inclán, Ramón del: *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 811), 1974 (tercera edición), p. 48.

⁹ Ibid.

¹⁰ Véase Maier, Carol: “*Por tierras de Portugal y de España* y de Galicia: Unha rectificación galega da perspectiva castiza, planteada por Valle-Inclán”, *Grial*, 75 (1982), pp. 45-46. En este artículo enfrenta Maier las ideas de lo castizo de Valle y Unamuno.

Las ideas regeneracionistas de Valle tienen relación con su visión estética y teosófica de la vida. Véase Maier, Carol, “Untwisting the Castilian Tongue: Some Suggestions from Valle-Inclán’s *La lámpara maravillosa*”, *Hispanic Journal*, 6, 2 (Spring, 1985), pp. 59-67.

¹¹ Zamora Vicente, Alonso: *Las Sonatas de Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, 1955 (segunda edición).

Pero ahora los enemigos eran otros: ya no se trataba de los creadores de la generación anterior como Pereda, sino de críticos academicistas como Casares. En la aparición de estos críticos creo que se basa el recrudecimiento de la polémica. En 1913 había publicado Julio Casares su libro *Crítica profana*, que era una auténtica arremetida contra Valle, Azorín y Ricardo León y en el que encontramos varios capítulos con el título de *Galicismos y solecismos*, por ejemplo. La crítica de Casares –que, según él mismo nos cuenta, era por el año 17 “el verdadero oráculo de la crítica literaria”– se basaba fundamentalmente en aspectos gramaticales –sintácticos y léxicos– con la intención de no pasar una sola incorrección extranjerizante en los nuevos autores. Para ello contaba con términos tan poco precisos como los de *genio* de la lengua o con conceptos como el de *derivación castiza*.

Frente a estos críticos casticistas –Cejador, Astrana o Casares– forman frente común con los escritores del 98 los primeros vanguardistas que están a punto de aparecer y que –en parte– procedían del modernismo decadente. Me refiero –sobre todo– a los ultraístas¹². La famosa entrevista a Cansinos-Assens realizada por Xavier Bóveda para *El parlamentario* y publicada en diciembre del 18, se cierra con estas palabras de Cansinos:

“Lo viejo debe rehuirse.

Hay que matar –literariamente, señor fiscal– a Cejador, Cavestany, Cantó... y a todos los que les sigan”¹³.

También los ultraístas –en un mismo movimiento de libertad expresiva– recogen a su manera la postura anticasticista. Para ellos es una forma de provocación más:

“Quiero con vosotros los Fuertes,
que formáis la vanguardia del Arte,
luchar por los ideales humanos,...
oxigenar y desanquilosar el Parnaso,
combatir la endemia de Doña Academia,
emplear galicismos y neologismos...”

¹² Véase Videla, Gloria: *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971 (segunda edición).

¹³ Bóveda, Xavier: “Los intelectuales dicen. Rafael Cansinos-Assens”, *El Parlamentario*, diciembre de 1918. Véase Videla, *op. cit.*, pp. 31-34.

según podemos leer en el "Scherzo ultraísta. Op. II" que publicó en *Grecia* en 1919 Miguel Romero y Martínez.

De todas formas, si no razón, creo que debemos reconocer que estos críticos casticistas tenían –por lo menos– un gran sentido del humor y evidentes cualidades literarias. No hay más que recordar las líneas que Casares dedicó al libro ultraísta de Guillermo de Torre o aquel *Gente, gentecilla y gentuza* de don Luis Astrana Marín¹⁴. Ambos son textos antológicos, probablemente muy por encima de la mayoría de la producción del Ultra.

Dentro de este ambiente habría que situar también las opiniones de Manuel Machado contenidas en *La guerra literaria* (1914) cuando admite cometer muchos galicismos, y añade:

"No me pago de purista, ni comprendo cómo hay quien se entretiene en eso, fuera de la Academia Española, que tiene la obligación, y el gran Mariano de Cavia, que tiene el capricho"¹⁵.

Machado enlaza en ese prólogo a *La guerra literaria* –todavía– con las ideas regeneracionistas –desde el punto de vista lingüístico– del Unamuno de 1895.

De todas formas, me gustaría señalar que algunos miembros de la generación del 98 estaban ya en la década de los diez experimentando un cambio decisivo tanto en el terreno ideológico como en el literario y lingüístico. Me refiero a un cambio hacia posturas más cercanas a lo español castizo, si bien sin llegar a perder ese espíritu de renovación que les caracterizó en su juventud. Es lo que cierta crítica marxista ha

¹⁴ Casares, Julio: "*Helices*, de Guillermo de Torre", *Crítica efímera*, Madrid, 1918.

Astrana Marín, Luis: *Gente, gentecilla y gentuza*, *Críticas y sátiras*, Madrid, G. Hernández, s. f.

¹⁵ Machado, Manuel: *La guerra literaria*, Madrid, Narcea, 1981, pp. 95-96. Y añade Machado: "Con todo mi respeto a la Academia y mi devoción al maestro Cavia seguiré cometiendo galicismos siempre que me acomode para ser más expresivo y claro, es decir, siempre que me encuentre con que la expresión española está gastada y vieja, y no responde ya al matiz actual de una cosa o de una idea. Los que han dejado morir medio idioma castellano por ignorancia del cultivo de sus raíces y por el miedo de remozarlo con savia de lo popular y lo cosmopolita, no me harán perder el tiempo con desenterrarles sus muertos agarbanzados". Véase Huarte Mortón, Fernando, "El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno", *CCMU*, V, 1954, pp. 5-183.

descalificado bajo rótulos como el de “De la actitud crítica al esceptismo y el neocasticismo”, siguiendo una línea teórica que tendría su origen en Américo Castro¹⁶. A mí me parece sumamente significativo que sólo tres años después de las ácidas críticas de Casares a la producción novelística de Azorín, éste publique un libro como *Un pueblecito. Riofrío de Avila* (1916). La nueva prosa azoriniana cuaja definitivamente en este tipo de libros y –dejando aparte aventuras vanguardistas más o menos logradas– se mantendrá –monótona y, a veces, patéticamente– hasta su muerte: sólo hay que recordar alguno de sus artículos de los 50 en *ABC* en torno a la correspondiente Feria del Libro. En *Un pueblecito* asume Azorín un consciente sentido de lo castizo que se relaciona directamente con Unamuno y con las ideas lingüísticas unamunianas. La recuperación de los clásicos que lleva a cabo Azorín no tiene nada que ver –evidentemente– con la que intentó llevar a cabo Estébanez en su momento. Lo que en el malagueño es simple pastiche en el que la personalidad del escritor queda anulada, en Azorín es una puesta al día de lo esencial que permanece vivo en el pasado, y ello con la finalidad de poner de relieve la validez moderna de la tradición española e incluso de servir de acicate para la regeneración lingüística de nuestro idioma. A todo ello aludía en 1908 en un librito precioso titulado *El político*:

“Nada más enfadoso e insoportable que un estilo falsamente castizo. El estilo no pueden enseñarlo los clásicos; el estilo es la resultante de nuestras condiciones vitales, orgánicas”¹⁷.

La coincidencia de estas ideas con el sentido del nuevo casticismo propugnado por Unamuno a fines de siglo pasado es evidente, y enmarca la producción azoriniana de la época en esa forja de un “concepto vivo, fecundo, de la tradición” que reclamaba don Miguel¹⁸.

Pero habría que llamar la atención sobre la ambigüedad de lo castizo. No siempre se emplea la palabra con el mismo sentido, ya que hay un casticismo saludable y otro nocivo. Uno empobrecedor, anulador de la personalidad, retórico e hinchado y frecuentemente

¹⁶ *Historia social de la literatura española*, II, pp. 231-51.

Véase Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954.

¹⁷ Azorín: *El político*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 568), 1968 (tercera edición), p. 129.

¹⁸ Unamuno, Miguel de: *En torno al...* (op. cit.), p. 26.

unido a ideas nacionalistas reaccionarias y catetas, y otro positivo, renovador y auténticamente enraizado en la tradición viva de lo español. En este marco hay que entender los testimonios anticasticistas que hemos recogido. Y así hay que enfrentarse a algunos ensayos de Unamuno sobre "La reforma del castellano", la lengua española o "Contra el purismo", escritos a principios de siglo, y en los que llega a poner en relación progresismo político y lingüístico:

"Tendré siempre a un Hermosilla por un reaccionario redomado, aunque se nos aparezca más liberal que Riego y renegando de todo Dios y todo Roque"¹⁹.

Si no fuera por las diferencias que hemos visto más arriba, cabría pensar que las opiniones de Unamuno y Maeztu por la época coinciden. En junio de 1902 está defendiendo Maeztu en unas conferencias dadas en Vigo y recogidas en resumen por *El Faro de Vigo*, la relación entre progresismo intelectual y renovación lingüística²⁰.

Por su parte, Antonio Machado habla en su *Juan de Mairena* de la "barbarie casticista", a la que acusa de renunciar a la cultura universal. La querencia por el folclorismo y lo popular que expresa Machado a través de Mairena no le impide en ningún momento mantener esa herencia noventayochista de la *Institución* y el regeneracionismo krausista. A pesar de los cambios y de la evolución personal que experimentan las gentes del 98, ese núcleo de pensamiento finisecular marcado por la preocupación en torno al ser de España y a su regeneración no les abandonará nunca. En esos años se fragua el germen de las ideas literarias y sociales que los del 98 van a desarrollar a lo largo de los avatares de su vida y obra. Su patrimonio crítico se trasladará también al terreno literario y lingüístico, en ese afán por no dejar nada español sin renovar. Dentro de este marco, el concepto de lo *castizo* juega un papel muy importante. Creo que es un ejemplo de esa renovación: ejemplifica la tarea de estos autores por recoger la tradición española y darle una nueva savia.

¹⁹ En "Sobre la lengua española" "La reforma del castellano", *Ensayos*, III, Madrid, Fontanet, 1919-18, p. 92.

Véase también "Sobre la lengua española", *idem*, III, pp. 97-114. y "Contra el purismo", *idem*, IV, pp. 11-34.

²⁰ Gamallo Fierros, Dionisio: "Un olvidado ciclo de conferencias de Maeztu en 1902", *CHA*, 291 (1974), pp. 481-527.

Resumiendo, considero que la crítica anticasticista entre los del 98 se centra en tres puntos:

1. El casticismo anula la personalidad individual del escritor.
2. El casticismo supone una retórica arcaica, de “tono mayor”.
3. El casticismo incide en lo más provinciano del nacionalismo.

A estos tres puntos supieron darle la vuelta los noventayochistas: Unamuno renovando la lengua castiza a partir de sus profundos conocimientos etimológicos; Azorín reviviendo a nuestros clásicos y recuperando el placer de escribir llanamente, Valle –con más violencia– sacudiendo la esencia de lo español y buscando caminos teosóficos al ser de España, o Maeztu ahondando en lo hispano una vez superado el sarampión de hacer *tabla rasa* del pasado para levantar *ex novo* una nueva patria.

En todo caso, esta polémica, a la que modestamente me he acercado, no nace de otros intereses que de los de un profundo amor por España. Ellos fueron los verdaderos casticistas, y sería injusto que esta palabra se especializara para aludir a intelectuales como don Julio Cejador, que en su *Historia de la lengua y literatura castellana* de 1919 decía de los del 98 que tenían un “odio mortal a la tradición española y al principio cristiano”²¹.

²¹ Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919, p. 51.

LA PERCEPCION DEL SUJETO FEMENINO EN LA OBRA LITERARIA DE SOLANA

Iñigo Sánchez Llama

La producción literaria de José Gutiérrez Solana (1886-1945) suele ser ignorada en los manuales de literatura. Parece que su dimensión pictórica, reconocida incluso fuera de nuestras fronteras, ensombreció la colección de cuadros costumbristas realizada entre 1913 y 1926.

Sin embargo, éstos presentan una coincidencia temática con los lienzos del pintor. Gutiérrez Solana se inserta sólo parcialmente en la tradición hispánica casticista. Retrató, en efecto, los ambientes populares, y, con mayor o menor exactitud, refleja a través de su obra el devenir histórico de pescadores, bailarinas, lavanderas, mendigos y toreros.

Ahora bien, convendría ir más allá de estas fuentes para comprender el sentido originario que uniforma todas sus creaciones. La cultura no puede dividirse en compartimentos estancos. El contexto sociológico, literario y artístico manifiesta una coherencia fácilmente comprobable en sus cuadros de costumbres. Un análisis pormenorizado de estos textos evidenciaría la conexión existente entre literatura popular, léase casticista, filosofía y artes plásticas.

El sustrato filosófico y pictórico del artista montañés se nutre tanto del expresionismo alemán y de la filosofía finisecular, como del casticismo hispánico. La pintura expresionista partía de un supuesto

semejante al desarrollado por Kierkegaard (1813-1855): el ente racional, lastrado por ser un cruce de la eternidad y la muerte, manifiesta instintivamente sensaciones angustiosas cuando percibe la experiencia de la nada. Sólo así podremos comprender esa deformación emocional de la Naturaleza. Obras como *La muerte y las máscaras* (1897), de Ensor, el *Tríptico de María Egipcíaca* (1912), de Nolde, o *La noche* (1919), de Max Beckmann, reflejan el horror de un mundo incomprensible, habitado por máscaras y personajes cadavéricos. Parece probada, en consecuencia, la sintonización entre dos manifestaciones de una cronología temporal y espacial semejante.

¿En qué medida condiciona este entramado la utilización de recursos propios del casticismo pintoresquista? Los temas son semejantes. En realidad, siempre sucede lo mismo. Toda manifestación literaria, sea del género que sea, gira en torno a esos grandes motivos existenciales como el amor, la muerte, el dolor, la soledad o la incomunicación. El tratamiento y, por supuesto, la calidad estética varía, pero el fundamento es análogo.

La percepción del sujeto femenino realizada por el pintor debe interpretarse desde este profundo pesimismo. Los recursos habituales de la literatura popular, tremendismo, violencia extremada de carácter físico o sexual, personajes corroidos por pasiones desbordantes, no dejan de ser un reflejo de las preocupaciones vitales individualizadas por los representantes de la cultura definida canónicamente.

Gutiérrez Solana levantó polémica desde fechas tempranas. Las primeras críticas de 1904, año en el que participa por primera vez en la *Exposición Nacional*, ya detectaban valores inquietantes y perturbadores para el academicismo del momento. El meollo de la cuestión estaba en admitir una transgresión consciente del paradigma artístico consolidado, juicio compartido entonces por Corpus Barga (n. 1887) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), o rechazar sin contemplaciones lienzos primitivos fúnebres y pintoresquistas. En esta última posición se encontraba Pío Baroja (1872-1956), quizá el máximo detractor del artista montañés. No admite mérito intelectual ni pictórico, atribuye a su ignorancia el arcaísmo de sus composiciones y, llegado el caso, incide en la descalificación personal para poner de manifiesto la gran estafa que entrañaba este tipo de pseudo-vanguardias:

"Solana era un hombre rencoroso, de pequeños rencores, a base de puras tonterías (...). Su fraseología áspera me sonaba a cosa conocida y me interesaba poco (...). Era un tipo desagradable; no decía más que vulgaridades (...) No tuvo intuición, ni gracia, ni simpatía. Muchas brutalidades estudiadas se tomaban como rasgos de genialidad" (Baroja, 1978, T. VII, pp. 911-912).

El juicio lapidario de Pío Baroja fue matizado tres años después en el discurso leído por Camilo José Cela (n. 1916) cuando éste ingresa en la Real Academia Española. Enlazando con Sánchez Camargo, don Camilo proponía la recuperación oficial de la obra literaria de Solana. Destacaba la riqueza de medios expresivos, el predominio cromático del negro en sus cuadros de costumbres, tonalidad compartida con una distribución casi perfecta de variantes ocre y grisáceas, y, en suma, el profundo mensaje filosófico percibido tras la abigarrada fauna ibérica retratada por medio de la palabra (Cela, 1957, p. 50).

Sin entrar en valoraciones personales, sí puede advertirse la coincidencia cronológica del expresionismo germánico y los cuadros costumbristas realizados por Solana. Desde un punto de vista formal, en ambos casos se deforma la realidad mediante máscaras y visiones monstruosas que modifican la impresión inicial. Por otra parte, existe también una preferencia temática por asuntos relacionados con el mundo marginal, lo macabro y todos aquellos trastornos sociales producidos por el desequilibrio de las grandes urbes.

No obstante, la semejanza formal y estilística chocaba con el propio talante personal de Gutiérrez Solana.

Los editores de *El jinete azul* (Der Blaus Reiter) o el círculo primitivista de *El puente* (Die Brücke) cuestionaban el fundamento del orden establecido o, si se prefiere, la sólida cohesión ideológica del sistema. Para conseguirlo, recurrían a imágenes monstruosas que impidieran el adormecimiento del receptor.

Centrándonos ahora en la obra literaria de Solana, no encontramos ninguna indicación que explicita su disidencia frente a un estado de cosas insatisfactorio, aspecto que le aproximaría a ciertas variantes de literatura popular definida por el aproblematismo político y religioso, el casticismo pintoresquista o la exaltación de valores permanentes y configuradores de la realidad nacional.

El pesimismo ambiental que impregna sus cuadros de costumbres impide cualquier tipo de regeneración. Son personajes con taras congénitas, degradados moral y físicamente, prisioneros de una realidad en ningún momento cuestionada. La percepción del sujeto femenino, entonces, se desarrollará a través de una lente deformante que asociará a la mujer con los aspectos más negativos de la conducta humana. No es gratuita, por tanto, la proliferación en su obra de prostitutas, viejas repugnantes, beatas perversas, criadas lúbricas, mujeres barbudas y embarazadas deformes.

La situación efectiva del mundo reflejado por Solana, en el aspecto que nos interesa, mujeres populares y prostitutas del Madrid finisecular, presentaba rasgos naturalistas. El informe realizado por el Doctor Hauser sobre las condiciones médico-sanitarias de la capital de España en 1902, era contundente en sus conclusiones: Madrid ostentaba el triste privilegio de ser una de las ciudades más contaminadas del continente europeo. Insalubridad, aglomeración de viviendas, estancamiento de materias fecales, inestabilidad laboral y alcoholismo. Todas estas circunstancias envolvían los destinos de sectores representativos de la sociedad madrileña. Se percibe cierto aroma regeneracionista en el epílogo del segundo tomo. Hauser, al igual que la Generación del 98, describe situaciones lamentables con la intención de que se corrijan. La España eterna, inmortalizada por las zarzuelas y los folletines de la época, deja paso a otra visión del país no tan amable, pero sí más auténtica, cuando explica las causas últimas de esta decadencia:

“Administración sanitaria anárquica (...), falta de orientación y de principios fijos de gobierno; crédito averiado; instrucción pública escasa; servicio militar limitado a los pobres; administración de justicia lenta y onerosa; tratados internacionales, de Comercio u otros, ruinosos; obras públicas, agricultura e industrias decadentes y Marina... de recreo” (Hauser, 1902, vol. II. p. 376).

El *Código Civil* (1809) de la época establecía, además, draconianas limitaciones para las mujeres casadas, incapacitadas a efectos prácticos si no disponían de la imprescindible “licencia marital”. Esta restricción tendría mayores proporciones si la mujer en cuestión perteneciera a los sectores sociales más desfavorecidos, pues a la desigualdad jurídica se

superpondría también una evidente marginación económica. Finalmente, el sistema laboral remuneraba con la mitad del salario los trabajos efectuados por personal femenino.

Todo este sufrimiento nunca fue reflejado en los cuadros costumbristas de Solana. Ignora arbitrariedades, prescinde de referencias conflictivas y, sólo desde el distanciamiento morboso, describe aspectos embrutecedores. Un pasaje de *Madrid. Escenas y costumbres* (1918) certifica cómo percibe a la mujer popular. En este caso concreto, se refiere a una vendedora de sebo, resaltando tan sólo los rasgos más degradantes:

“Grita con voz ronca una mujer desgredada que camina sin medias, en chancas (...) con el talego de sebo a la espalda y con la falda puerca, llena de manchas, que huele a podrido” (Gutiérrez Solana, 1961, p. 182).

Idéntico tratamiento reciben cocineras grasientas (Gutiérrez Solana, 1961, p. 126), traperas (Gutiérrez Solana, 1961, p. 239), pescadoras cántabras de Puerto Chico (Gutiérrez Solana, 1961, p. 303), prenderas sin brazos (Gutiérrez Solana, 1961, p. 473) y castañeras descomunales (Gutiérrez Solana, 1961, p. 503). Siempre aparecen como constantes cualidades negativas asociadas con la insolidaridad, la depravación y la violencia instintiva, curiosamente reforzada, a juicio del pintor, durante la etapa del embarazo.

No parece que las mujeres de la burguesía le inspiraran tampoco demasiada simpatía. Si en las trabajadoras ha resaltado aquellos matices que las aproximan al estado animal, en el caso de las damas acomodadas censura sus modales artificiosos. La crítica es tangencial, y el carácter neutro, casi aséptico, de una descripción de la *España negra* (1920) exige leer entre líneas. Sin embargo, hay algo de ridículo en esas señoras que toman “chocolate de confianza” y escogen cuidadosamente a sus confesores:

“Las señoras tenían su reunión en sus casas, tomaban chocolate elaborado en los conventos y hecho por las monjas a toda confianza, y luego se iban a rezar el rosario y a oír el sermón a la Catedral, a San Francisco, al convento del Prado de Viñas; otras optaban por la iglesia de los padres jesuitas; en ésta, cada padre tenía un confesionario con su nombre, para que pudiera elegir” (Gutiérrez Solana, 1961, p. 302).

El ideal femenino, para el autor de *Madrid callejero* (1923), debía prescindir de la corrupción originada por la vida moderna. Su biógrafo más próximo asegura que le complacía ser calificado como “carpetovetónico” y presumir de no haber pronunciado ni una sola palabra en francés durante su estancia parisina. Ya en España, sólo mostró interés y simpatía por las mujeres plasencianas, máximo exponente de feminidad al carecer de coquetería y manifestar una llaneza ejemplar (Gutiérrez Solana, 1961, p. 416).

El contenido ideológico de sus cuadros costumbristas revela un entrecruzamiento diverso de fuentes contradictorias. Asume, en principio, formulaciones expresionistas desde un punto de vista formal y estilístico. La presencia de máscaras obscenas y lascivas junto con una mención reiterada a contextos prostibularios, le aproximaría a las composiciones realizadas por August Stramm (1874–1915). Existe también un difuso parecido con procedimientos utilizados en la Edad Media por los moralistas misóginos. Con todo, la fuente directa, reconocida por el propio autor en *Madrid. Escenas y costumbres* (1918), nos remite al costumbrismo decimonónico de Mesonero Romanos (1803–1882) (Gutiérrez Solana, 1961, p. 243). Algunos de sus títulos aparecen como homenaje al *Semanario Pintoresco*, *El Museo Universal* o *Los españoles pintados por sí mismos*. De este modo, el realismo misterioso de cuño expresionista deja paso a un folclorismo exótico y pintoresco. El mundo reflejado por Solana, a pesar de su morbosidad, reproducirá entonces arquetipos tonadilleros y simplificadores:

“Toda mujer española tiene algo de sangre flamenca en su cuerpo que le hace sentir gran predilección por los colores chillones y por los zapatos de baile, las medias caladas y las peinetas de piedras falsas” (Gutiérrez Solana, 1961, p. 267).

Por lo que respecta al mundo de la prostitución, nuestro autor sigue siendo coherente con la estética utilizada para caracterizar ambientes populares. Toma como punto de referencia objetos inanimados o seres irracionales y establece una cosificación rebajadora que, en ningún momento, facilita la posible redención. Semejante actitud le permite coincidir con los planteamientos desarrollados a principios de siglo por las autoridades sanitarias del Ayuntamiento de Madrid. En su opinión, el aumento de la prostitución sólo podía

explicarse por la constitución neurótica y la debilidad orgánica de un gran número de mujeres, la falta de vigilancia y en los talleres femeninos, la lectura de libros obscenos o la asistencia a espectáculos poco recomendables (Eslava, 1900, pp. 28–29).

Solana identifica a las prostitutas con el vicio en su manifestación más desagradable. Recurriendo a la frialdad del taxonomista, presenta un colectivo depravado, turbio y definido como la encarnación de pasiones oscuras. Las referencias a los proxenetas quedan relegadas a un segundo plano y sólo insiste en sus taras congénitas o en los efectos destructores de la sífilis. Delimita, además, el entorno en el que se desenvuelve: burdeles apartados de la ciudad o calles, como la de Ceres en Madrid, con solera y tradición. Algunas se incrustan en las paredes como arpias al acecho del transeúnte (Gutiérrez Solana, 1961, p. 641). No obstante, la mayoría contempla desde sus habitáculos el mundo exterior, conscientes quizá del horror que inspirarían fuera de ese contexto:

“Una que está sentada a la puerta, tiene la cara llena de cortes y rasguños hechos por la navaja de algún chulo; otra enseña una cicatriz de alguna puñalada antigua de su amante; casi todas enseñan la pelada de su cabeza, las encías de sus dientes postizos y los carrillos traspasados por un agujero, con una aureola morada de enfermedad” (Gutiérrez Solana, 1961, p. 384).

El gusto por la sangre y la depravación, los tintes violentos, cierta morbosidad ambiental, nostalgia de épocas pasadas y un profundo pesimismo que rebaja y ennegrece cualquier matiz percibido, constituyeron los rasgos definidores de una literatura con vocación casticista. Solana entronca, además, con las pinturas negras de Goya (1746–1828), el costumbrismo de Mesonero Romanos, los lienzos pintoresquistas de Julio Romero de Torres (1879–1930), o las ilustraciones realizadas por Darío de Regoyos (1857–1913) para la *España negra* del poeta belga Verhaeren (1857–1913). Es un legado estético apreciable aunque, en ocasiones, simplifique excesivamente la dimensión nacional de nuestro país. La España de la pandereta, los crímenes pasionales o el mundo marginal nunca dejarán de existir. El disentimiento comienza cuando el punto de vista del narrador distorsiona la realidad y no permite corregir esa podredumbre vital.

BIBLIOGRAFIA

- Amoros, Andrés. *Subliteraturas*. (Madrid, 1974).
- Ayala, Francisco. *La imagen de España*. (Madrid, 1986).
- Barce, Ramón. "Arrabales de la literatura", en *Coloquios de historia y estructura de la obra literaria*. (Madrid, 1971).
- Baroja, Pío. *Memorias*, en *Obras completas*, T. VII (Madrid, 1978). La primera edición de las *Memorias* fue en 1955 y constaba de ocho volúmenes.
- Barrio Garay, José Luis. *José Gutiérrez Solana. Paintings and Writings* (Lewisburg & London, 1978).
- Blasco Ruiz, Pilar. "Literatura popular en el Madrid decimonónico" en *Madrid en la sociedad del s. XIX*, Vol. II (Madrid, 1986).
- Capel Martínez, Rosa María. *La mujer española en el mundo del trabajo* (Madrid, 1980).
- Cela, Camilo José. *La obra literaria del pintor Solana* (Madrid, 1957).
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid 1984).
- Eslava, Rafael. *La prostitución en Madrid* (Madrid 1900).
- Flint, Weston. *Solana escritor* (Madrid, 1967).
- Gómez de la Serna, Ramón. *Solana* (Barcelona, 1972).
- Gutiérrez Solana, José. *Obra literaria* (Madrid, 1961).
- Hauser, P. *Madrid desde un punto de vista médico-social* (Madrid, 1902).
- Marsa Vancells, Plutarco. *La mujer en el Derecho Civil* (Pamplona, 1970).
- Modern, Rodolfo E. *El expresionismo literario* (Buenos Aires, 1972).
- Moral Ruiz, Carmen del. *La sociedad madrileña fin de siglo* (Madrid, 1974).
- Plebe, Armando. *Qué es verdaderamente el expresionismo* (Madrid, 1971).
- Sánchez Camargo, Manuel. *Solana* (Madrid, 1945).
- Sánchez Camargo, Manuel. *Solana. Pinturas y dibujos* (Madrid, 1953).
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. (Madrid, 1986).

EL ENXEBRISMO EN LA LITERATURA GALLEGA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Anxo Tarrío Varela
Universidad de Santiago de Compostela

Señoras y señores: he de reconocer, en primer lugar, que cuando mi amiga, la profesora Ana-Sofía Pérez-Bustamante, me invitó a participar en este seminario sobre *La literatura del casticismo*, tuve un primer impulso de rechazo, por cuanto, así enunciado, cuidaba yo que caía el tema algo fuera de mis preocupaciones actuales y no veía muy claro qué podría aportar a todo esto. Ciertamente, no es que ahora lo tenga mucho más claro, pero si dos días después de la amable invitación me decidí a aceptar es porque me di cuenta de que la reflexión sobre el fenómeno del *enxebrismo* (sólo en parte equivalente al del *casticismo* de otras literaturas, en concreto de la española) me ofrecía la posibilidad de sistematizar algunas ideas que hace tiempo me preocupan, en tanto en cuanto creo que precisamente detrás del concepto se esconde una de las polémicas que, explícitamente unas veces, tácitamente otras, más trascendencia dialéctica encierra, no sólo para la normalización definitiva de la literatura gallega moderna (una literatura que en sus 130 años de existencia ha tenido que superar graves obstáculos exógenos y endógenos), sino también, en gran medida, para el futuro político de Galicia y para el modelo de sociedad que forzosamente tenemos que diseñar los gallegos.

Y es ello así porque detrás del concepto de *enxebrismo* se alinean una serie de oposiciones binarias resultantes de una tensión dialéctica que informó e informa, unas veces positiva y otras negativamente, el proceso de reconciliación y de afirmación de Galicia desde la década de 1840 hasta nuestros días. Son oposiciones (por extrañas e inconexas que parezcan) tales como: *rural / urbano, tradición / modernidad, conservadurismo / progresismo, periferia / centro, dentro / fuera, cultura atlántica / cultura mediterránea, Galicia / España, Galicia / Europa, Gallego / Portugués, Gallego / Español, Madrid / Lisboa*, etc.

Por lo tanto, aunque mi exposición será necesariamente pobre y no alcance yo a hurgar con suficiente inteligencia en el problema, creo que vale la pena abrir el debate por si alguien menos torpe que yo y más preparado quisiera retomar en el futuro algún que otro de los aspectos aprovechables que de mi reflexión pueda surgir, si es que surge alguno.

Aunque las palabras que voy a pronunciar como liminares al tema de hoy ya fueron pronunciadas y publicadas, con algunas variaciones, en otro foro¹, voy a repetirlas porque creo que los postulados que en ellas se contienen deben acompañar las reflexiones que se hagan fuera de Galicia sobre la literatura gallega.

Para entender el panorama literario gallego, así como la propia Historia de Galicia, vistos desde fuera, es imprescindible tener en cuenta, desde un principio y por conocidas que sean, dos constantes siempre actuantes, por ausencia o por presencia, y que afloran sistemáticamente en las encrucijadas decisivas de Galicia y de los movimientos estéticos concomitantes. Son ellas las siguientes:

–Galicia poseyó, desde la alta Edad Media hasta hoy, una lengua propia que conoció intermitentemente, a lo largo de la Historia, un uso estético.

–Galicia, tácita, intuitivamente, a mayor abundamiento de las muchas veces que lo ha expresado de forma explícita a través de las minorías cultas y concienciadas, nunca llegó a aceptar su desaparición como país diferente dentro del contexto ibérico.

Sin entender lo que esto puede influir en la marcha general de su historia, nunca el estudioso analizará con un mínimo de garantías de

¹ Cf. "Un caso de travestismo (¿ideológico?)-literario en la Compostela de 1841: *El Iris del Bello-Sexo*", en Marina Mayoral (Coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, col. Seminarios y Cursos, 1990, pp. 105-118.

objetividad lo que ocurrió en Galicia durante los últimos ocho siglos. Por esta razón, se impone no observar tampoco su literatura bajo los exclusivos supuestos de literaturas foráneas, es decir, de las literaturas de su entorno, ya consolidadas y normalizadas, por mucho que, indudablemente, hayan influido sobre ella y por semejantes que nos parezcan los términos y conceptos que se manejen a la hora de analizarlas todas ellas, en su conjunto, y cada una de ellas, en su particularidad.

En este sentido, al estudioso no debe escapársele el hecho de que todos los escritores gallegos de nación han tenido que elegir, con más o menos consciencia, entre estas posibilidades siempre latentes:

1) Escribir solamente, o predominantemente, en gallego, como lo hicieron los trovadores medievales y tantos otros autores del siglo XIX y XX.

2) Escribir en castellano, como lo han hecho muchos y muy importantes escritores hoy adscritos al elenco de la literatura española, aunque esporádicamente hayan utilizado el gallego (Pardo Bazán, Valle-Inclán, Cela, Torrente Ballester, etc.).

3) Escribir en ambas lenguas (Rosalía de Castro, Vicente Risco, Otero Pedrayo, Eduardo Blanco Amor, Alvaro Cunqueiro, etc.).

La elección, necesariamente, condiciona en buena parte sus mundos literarios en distintos niveles, y quien estudie esos mundos literarios sin saber nada de esa elección incurrirá en no pocos errores, pues la ausencia es tan significativa como la presencia, y una y otra inciden siempre, con mayor o menor consciencia, repito, por parte del autor y según el momento que contemplemos, sobre la obra producida: ciertamente, no en todas las épocas esa elección conllevó el mismo grado de esquizofrenia, como, asimismo, no en todas las épocas el problema de la afirmación gallega tuvo la misma importancia.

Por otra parte, para los objetivos de mi conferencia de hoy, es necesario que Vds. comprendan que entiendo por Literatura Gallega solamente aquella que fue escrita en la lengua de Galicia y no aquella otra que, aun habiendo sido elaborada por autores de nación gallega y aun versando, en ocasiones, sobre temas, ambientes, personajes, etc., gallegos, fue escrita en castellano. De los varios criterios que se pueden manejar para la delimitación de una literatura nacional, el lingüístico es el que conviene para el caso gallego y es el que, de hecho, se adopta

generalmente por parte de los especialistas. Soy consciente de que todo esto se presta a opiniones controvertidas e incluso a un debate enriquecedor, pero ustedes me permitirán que esta premisa nucleé también mi intervención².

² La literatura gallega moderna nació y se desarrolló, en gran medida, como una literatura que gustamos llamar de *descolonización* y, como tal, posee muchas coincidencias de vario tipo con otras literaturas que, habiéndose formado en las colonias clásicas de los grandes imperios, una vez independizadas de éstos, necesitaron dotarse de personalidad propia mediante elementos muy variados, entre los que no siempre se pudo contar con las lenguas indígenas, ya sea por la imposibilidad de unificar múltiples dialectos ya por la existencia de numerosas lenguas en un mismo territorio, entre las que ninguna de ellas, como no fuese precisamente la de los colonizadores, pudo erigirse como lengua común. En estos casos, la lejanía física con respecto a las metrópolis (Londres, París, Madrid, Lisboa, etc.) y la distancia psicológica, etnográfica o antropológica, en general, de estos pueblos, con respecto a la cultura de los colonizadores, palió, en gran medida, esa imposibilidad de diferenciación mediante la lengua empleada. Pensemos, si no, en las literaturas africanas de expresión portuguesa, inglesa o francesa. O en la literatura latinoamericana, entre las que se reconocen como diferentes la hispanoamericana, de expresión española, la brasileña, de expresión portuguesa, etc.

Naturalmente, Galicia, que sufrió, desde luego, un trato colonial (bajo el modelo que Robert Lafont denominó *colonialismo interior*), dada su proximidad a Madrid y al área de la cultura castellana, tuvo que buscar y encontró en su lengua el elemento fundamental con que definir diferenciadamente su propia personalidad y, por lo tanto, también su literatura. Lo cual no quiere decir que sea la lengua exclusivamente lo que hace diferente a Galicia respecto del resto de la península: el paisaje, la idiosincrasia del hombre gallego, su cosmovisión, sus vivencias, etc., bastarían (y bastaron, como se puede apreciar en muchas obras de escritores gallegos que se expresaron en español) para perfilar mundos literarios inconfundibles, como le bastan a los escritores sudamericanos, brasileños o angoleños para construir sus literaturas nacionales.

Pero la proximidad de Galicia al epicentro hegemonizante de Madrid y el empeño uniformador de las mentes centralistas (inútil y miope, por más que retardador de la Iberia múltiple, variada y solidaria que siempre soñó la periferia) despertaron ansias legítimas de afirmación de la personalidad propia y la puesta en funcionamiento de todos los recursos posibles para que esa personalidad y vocación diferencialista no pudiese ser aniquilada por el rasero empobrecedor de los políticos madrileños. De tal manera que la frase que en ocasiones se emitió desde las nacionalidades históricas de la Península ("los separatistas son ellos" o como dijo Castelao: ellos son los "separadores") tiene un profundo sentido todavía hoy, en el llamado Estado de las Autonomías.

Por todo ello, la literatura gallega no puede permitirse entrar al juego de los enjuagues, difuminaciones y ambigüedades que supondría considerar en su seno a autores y obras escritas en una lengua diferente a la suya, y ello, simplemente, porque desaparecería fagocitada o quedaría como una "curiosidad regional" que, a modo de florero pintoresco, luciría la literatura llamada española por antonomasia cuando le conviniese.

Y entrando ya en el problema concreto que debe ocuparnos, creo que conviene, antes de nada, explicar un poco qué significados posibles tiene el término *enxebre* y cómo podemos aplicarlo a los estudios literarios de forma que nos proporcione un rendimiento conceptual aceptable.

Los diccionarios gallegos modernos, que dan las acepciones de "1. Puro, simple, sen mestura. 2. Separado, escolleito", registran para *enxebre* la hipotética etimología de *exseparare*³, que parece más verosímil que la de *insipidus*⁴, que se vino manejando desde el Padre Sarmiento hasta hace unos años y que todavía registran algunos diccionarios⁵.

Ya en el siglo XVIII el padre Sarmiento⁶ se había preocupado por la palabra *enxebre*, en estudios de campo que aún hoy guardan mucho valor por su rigor y seriedad. Así, informa el sabio benedictino que esta voz "úsala en la provincia de Pontevedra para *insípido* o para decir que se está en ayunas".

En el diccionario de Cuveiro Piñol⁷ se lee:

Este adverbio⁸ es casi intraducible; se usa para manifestar pureza o cosa así, v. gr.: 'este pan no tiene mezcla', 'este dinero está intacto o enxebre', 'aquél está aún en ayunas', etc. Sirve también para demostrar impunidad, p. ej.: 'fulano hizo tal delito o falta y está aún enxebre', etc.

En nuestro siglo, personalidades como Dámaso Alonso⁹ y José Luis Pensado¹⁰ han aportado nuevos datos y emitido hipótesis acerca de su etimología.

³ Cf. *Diccionario Xerais da lingua*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1986. Es el diccionario elaborado con el material obrante en el Instituto da Lingua Galega (ILGA), encargado principal de investigar y desarrollar las normas sobre las que se pretende fijar el gallego estándar.

⁴ Ya criticada por Dámaso Alonso en 1948, en un artículo publicado en los *Cuadernos de Estudios Gallegos* y reproducido en sus *Obras Completas* (vid., más abajo, nota 9).

⁵ Cf., por ejemplo, Isaac Alonso Estravís (director), *Diccionario da lingua galega*, 3 vols., Madrid: Alhena Ediciones S.A., 1986.

⁶ Cf. José Luis Pensado, *Fr. Martín Sarmiento, "Catálogo de voces y frases de la lengua gallega"*, edición y estudio por ———, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1973.

⁷ *Diccionario gallego-castellano*, Barcelona, 1876.

⁸ Ya Dámaso Alonso advirtió que en los ejemplos que proporciona Cuveiro nuestra palabra en cuestión es un adjetivo, no un adverbio.

⁹ Cf. "Enxebre", en Dámaso Alonso, *Obras Completas*, Madrid: Gredos, 1972, vol. I, parte II: "Del occidente peninsular", pp. 293-314.

¹⁰ "Perfiles románicos del léxico gallego", en *Verba*, 5, 1978, pp. 78-82 para el problema que nos interesa.

Se han registrado significados curiosos y a veces contrarios, como *insípido, en ayunas, fuerte, lo mejor*, pero también *muy malo*, etc.; la acepción más común se refiere a lo que es *puro, sin mezcla, genuino, escogido, único, selecto, separado, limpio, legítimo, etc.* Pero para nuestros objetivos creo que estas palabras de Dámaso Alonso son fundamentales:

Sólo en el “Vocabulario Castellano-gallego”, al fin del (...) *Diccionario* de Carré, nos encontramos a *enxebre* como traducción de la palabra castellana *castizo*. No he seguido la historia del nacimiento y fijación de este último significado. Sería interesante: porque este concepto de ‘castizo’, de ‘gallego neto, a machamartillo’, favorecido por corrientes de todos conocidos, repetido por la literatura, es el que en los círculos literarizados, domina hoy en la voz *enxebre*, el que la carga de sentimiento, como algo peculiar, y el que (lo mismo que ya ocurrió con *soidade, morriña*, etc.) ha hecho que *enxebre* haya comenzado a ser conocido fuera de sus límites regionales y haya sido empleado algunas veces por escritores castellanos, aunque, claro está, referido a Galicia. Y, *sin embargo, es un sentido literario; no asoma casi nunca en los medios verdaderamente rurales y menos contaminados* (la cursiva es mía).

Por lo tanto, está claro que de lo que tenemos que hablar aquí no es de las acepciones y significados que la palabra *enxebre* conoció a lo largo de su historia y en las diferentes latitudes geográficas, sino de su significado ideológico y literario, pues se da el caso de que la utilización que de ella se hace en la literatura no se detecta en el habla espontánea.

Podemos decir que, en términos generales y en esta acepción literaria, *enxebre* viene a decir lo mismo que *castizo* en castellano¹¹, palabra que también pertenece al patrimonio común del gallego, aunque es menos utilizada por pruritos de diferencialismo con respecto al castellano. Pruritos que son fáciles de detectar en otros muchos campos léxicos de la lengua gallega cuando existe coincidencia en la

¹¹ Incluso aparecen las dos palabras juntas como sinónimos. Así, en una reseña aparecida en el periódico *O Tío Marcos da Portela* (Parrafeo nº 34, 7-VII-1918) sobre un poeta muy conocido en aquel entonces pero de escaso interés literario, leemos (traduzco del original): “Xavier Prado es un orensano *enxebre* que, con toda la socarrona gracia de su tierra, hizo popularísimo el pseudónimo de “Lameiro”, puesto al pie de graciosas palabras en el *castizo* seminario orensano *O Tío Marcos da Portela*”.

expresión con la española. Es decir que, en principio, *enxebre* dice aproximadamente lo mismo que *castizo* en las dos primeras acepciones que registra el D.R.A.E.¹² o, por ejemplo, Unamuno, en 1895, para la palabra en su conocido ensayo acerca de este concepto¹³:

Castizo, nos dice Unamuno, deriva de casta, así como casta, del adjetivo casto¹⁴, puro. Se aplica de ordinario el vocablo casta a las razas o variedades puras de especies animales (...) sin mezcla ni mestizaje alguno. De este modo, castizo viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño.

Por lo tanto, desde el punto de vista de la utilización del vocablo en el habla común (una utilización que cada vez va siendo menor) no hay mayores problemas. Ahora bien, cosa muy diferente es entrar en el terreno de su utilización en el discurso literario, ideológico y político, pues aquí nos encontramos, curiosamente, con un hito dialéctico que informa gran parte de la historia moderna de Galicia, como ya dije anteriormente. Casi podemos decir que muchas tensiones del panorama político e ideológico gallego tienen su fuente primera en los

¹² "1. De buen origen y casta. // 2. Aplícase al lenguaje puro sin mezcla de voces ni giros extraños".

¹³ "En torno al Casticismo", en Miguel de Unamuno, *Obras Completas. Ensayos*, t. I, Madrid: Aguilar, 1951.

¹⁴ En su intervención en este seminario, la profesora Ana Sofía Pérez-Bustamante ha puesto de manifiesto sus dudas acerca de la verosimilitud de esta teoría, pues *casto*, según ella, difícilmente puede relacionarse con *castizo*. No obstante, el latín *castus* es la etimología que dan, por ej., el D.R.A.E. y el *Diccionario Xerais da Lingua* y, por otra parte debía ser una idea bastante extendida entre los hombres del 98, pues Antonio Machado, en un poema titulado "Las encinas" (de *Campos de Castilla*, poemario de 1912), en el que trata de las esencias castellanas, dice: "Ya bajo el sol que calcina, / (...) / impasible, casta y buena, / ¿oh tú, robusta y serena, / eterna encina rural", donde todo aparece indicar que el adjetivo *casta* connota también la calidad de *castiza*. Por otra parte, también en gallego existen las palabras *castizo*, *castizal* y el verbo *castizar*, en sentidos bien opuestos a lo que *casto* implica, pues *castizo* es el cerdo semental y *castizar* es el verbo correspondiente a la acción de llevar a cabo el *castizo* su trabajo, por lo que las dudas de la profesora Pérez-Bustamante parecen razonables. De hecho, el mismo *Diccionario Xerais da Lingua* registra la palabra *caste* y la hace proceder del gótico 'Kasts' (=raza), con lo que ya estamos más en el camino que conviene a *castizo*, que procederá de *caste*, para el gallego, y de *casta*, para el castellano, y ambos de ese gótico 'Kasts'.

matices que se le den al término o, en su defecto, al concepto de lo *enxebre*. Un concepto que, en buena medida, ha llegado a confluír con el de *galleguidad o legitimidad nacionalista*, toda vez que, como veremos más adelante, el término en sí, habiendo pasado primero por una evidente difuminación de sus perfiles y posteriormente por un proceso de peioración conservadora y ruralista, ha sido erradicado prácticamente del vocabulario político para ser sustituido por fórmulas perifrásticas más acordes con los discursos de la modernidad. De todas formas, hay que tener muy presentes las palabras de Dámaso Alonso que hemos reproducido más arriba. Sobre todo las que hemos subrayado: *Y, sin embargo, es un sentido literario; no asoma casi nunca en los medios verdaderamente rurales y menos contaminados.*

En este punto creo que es del todo necesario hacer algunas reflexiones sobre el proceso de formación del nacionalismo gallego, pues en ese proceso, hasta hace muy pocos años, la literatura ha tenido un papel fundamental y, a su vez, resultó condicionada e influenciada por las sucesivas etapas que ese proceso conoció. Es decir, que existe una imbricación evidente entre la maduración y complejidad de la teoría política nacionalista y la consiguiente maduración y modernización de la poética literaria. Lo cual no quiere decir que los escritores gallegos se hayan plegado siempre, a la hora de crear, a necesidades ajenas a su voluntad artística o a objetivos bastardos desviados de lo puramente literario. Por el contrario, quizás lo más granado y aprovechable del panorama literario gallego se deba a quienes han hecho caso omiso de consignas y encargos. Pero lo cierto es que, en grado mayor o menor, siempre el escritor gallego de estos dos últimos siglos se vio condicionado por su pertenencia a un país que se siente diferente y que, desde mediados del XIX, está empeñado en hacerse respetar y en mantener su personalidad en el mapa europeo.

Así se comprenderá mejor no sólo lo que desde un punto de vista estrictamente estético-literario puede significar el *enxebriismo* sino también la trascendencia que llegó a alcanzar el concepto en la dinámica cultural y política de la historia moderna de Galicia.

Sabido es que la lengua gallega, desde su formación como lengua vulgar, ya alejada de la madre latina, conoció hasta finales de la Edad Media una situación de plena normalidad, en el sentido de que, como el resto de sus hermanas románicas, sirvió de medio de expresión no sólo

para las relaciones coloquiales, familiares, etc., sino también para expresiones administrativas, jurídicas, religiosas, culturales, etc. Concretamente, además, entre los siglos XII y XV, vivió un periodo importante en cuanto a su uso estético, que hoy vemos plasmado, en parte y fundamentalmente, en los códigos líricos de los trovadores llamados gallego-portugueses que lograron sobrevivir a la destrucción y al paso del tiempo.

Sabido es también que esa situación cambió radicalmente a partir de finales del siglo XV para entrar en un periodo de casi cuatro siglos durante los cuales la lengua gallega quedó relegada al ámbito familiar, desapareciendo de los protocolos y expedientes administrativos, del lenguaje jurídico y eclesiástico y prácticamente de las manifestaciones literarias, aunque no totalmente.

Pues bien, cuando sobre mediado el siglo XIX se inicia el proceso de recuperación de Galicia como país que retoma su conciencia, después de tanto tiempo de postración, los protagonistas motores de ese renacimiento, normalmente pertenecientes a la pequeña burguesía ilustrada y, en ocasiones, a la pequeña aristocracia rural (*fidalgúa*)¹⁵, se encontraron con que estaba todo por hacer y que tenían que construir un discurso ideológico en que se perfilase Galicia como una entidad diferenciada en el contexto ibérico, con valores, cultura, costumbres, historia, etc., propios y de carácter irrenunciable.

Conscientes de que Galicia había tenido un tratamiento equiparable al de una colonia a donde se va a expoliar, a extraer materias primas sin crear industria, a desviar el ahorro hacia otras regiones de España, a obligar a la emigración, etc., sin contrapartidas a cambio, ese discurso ideológico y cada vez más político, tenía que elaborarse sobre la base de retomar un pasado anterior al proceso de colonización en el que supuestamente Galicia se comportaba como un reino independiente frente al resto de los reinos ibéricos. Como ocurre siempre en estos procesos y en otros similares de legitimación de

¹⁵ El siglo XIX conoció la desaparición de esta aristocracia como tal, pues el *fidalgo* empezó a practicar el absentismo del medio rural para adquirir cada vez más hábitos urbanos, abandonando la administración de sus *pazos* a logreros que, en muchos casos, provocaron su ruina. Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) fue el gran nostálgico de esta nobleza rural y supo levantar acta de su decadencia y/o degradación en numerosos escritos.

aspiraciones, la construcción argumental ha de apoyarse enfáticamente en las diferencias, reales o inventadas, que se vayan detectando como positivas en el análisis de las posibilidades. Entre los elementos más socorridos estuvo siempre (cuando menos, por lo que se refiere a la historia europea) la procura del mito de la antigüedad como legitimadora básica. Pensemos, sin ir más lejos, en la elaboración de las crónicas reales con que las monarquías europeas se dotaron de ascendientes remotos y prestigiados que llegaban incluso hasta los paraísos bíblicos.

A este respecto, el mito de los orígenes celtas, sobre el que, como se sabe, disputaron varias naciones europeas desde el siglo XVIII, fue el que arraigó en la Galicia del XIX para dotar a la *raza de pedigree* y sobre él iniciar el necesario proceso de autoestima que neutralizase el evidente autodesprecio de que adolecía y todavía adolece, en alguna medida, el pueblo gallego. La cosa dio sus frutos y los legítimos, rigurosos y serios intentos que la moderna historiografía hace por desmontar el mito no han conseguido todavía hoy erradicar el convencimiento entre los gallegos de a pie de que Galicia, su cultura, sus costumbres y sus habitantes responden en todo o en gran parte a un fondo esencialmente céltico. Es decir, que el celtismo funciona a la perfección como un ideograma y el discurso nacionalista más serio de ahora mismo, sin alimentarlo, tampoco pone esfuerzo alguno en contradecirlo.

Por otra parte, unido al hecho de que haya sido en el medio rural donde se conservó la lengua, toda vez que el castellano fue convirtiéndose en la lengua de las urbes y en la lengua del prestigio social y prosperidad económica, unido este hecho, repito, al evidente carácter conservador que todas las sociedades agrarias poseen, es comprensible que, propiciado además por el clima romántico del momento, se contemplase el mundo rural como el espacio en el que las esencias y costumbres más propias del pueblo gallego habían encontrado garantías de pureza y conservación.

Ya llegados a este punto, podemos ir vislumbrando que, en un principio, lo castizo, lo *enxebre*, era aquello que respondía al modelo de vida del ámbito rural, donde se localizaba el *pueblo gallego* por antonomasia en su pureza céltica. No es de extrañar, por lo tanto, que al tratar de construir una literatura nacional se haya echado mano, en

primer lugar, de los fondos lingüístico y etnográfico, para dar lugar a una literatura costumbrista muy acorde con la moda extendida por toda la península de la mano del romanticismo. La descripción de fiestas, romerías, faenas agrícolas, etc., es decir, la descripción del modo de vivir *popular* que tantas páginas ha dado, por ejemplo, a la literatura romántica española, llena buena parte de las páginas escritas en gallego en la segunda mitad del siglo XIX y de las tres primeras décadas del XX. Incluso escritores de personalidad acusadísima y que hoy se reconocen en la literatura universal, han tenido que plegarse a esa exigencia folclorizante. Y así, por ejemplo, Rosalía de Castro, en sus *Cantares gallegos*, un libro escrito con intenciones que van más allá de las puramente costumbristas y que tiene mucho de literatura reivindicativa y de denuncia, incorporó muchos ingredientes de este tipo. Y en efecto, en las palabras liminares que Rosalía puso a su poemario, podemos leer (traduzco del original gallego):

Me he atrevido a escribir estos cantares,
esforzándome en dar a conocer cómo algunas de
nuestras costumbres aún conservan cierta frescura
patriarcal y primitiva (...).

—Es decir, si leemos bien, que aún conservan pureza incontaminada, castiza, *enxebre*.

Hasta aquí, por lo tanto, casi podemos decir que la literatura gallega del *enxebre* caminó paralela a su homóloga española del *casticismo*, salvadas sean cuestiones de cantidad, como es lógico, y ciertos matices ideológicos que, como intenté decir, deben estar siempre presentes en los acercamientos que los estudiosos pretendan realizar a la literatura gallega.

Como se comprenderá, es en los años centrales de ese periodo decimonónico que etiquetamos en la historiografía literaria gallega con el término de *Rexurdimento*, es decir, el periodo de tiempo comprendido entre 1863, fecha de los *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro, que simbólicamente se acepta como inicio de ese renacimiento, y 1900, en que podemos dar el mismo por terminado, es en ese periodo, repito, cuando podemos registrar una aceptación más generalizada de este tipo de literatura y de una vigencia más coherentemente extendida del término *enxebre* para referirse a ella y a lo que se entendía propiamente

por todo lo perteneciente al ámbito de lo genuinamente gallego. Si abrimos, por cualquier página, alguna de las publicaciones periódicas que por aquel entonces vieron la luz en la lengua del país, veremos que el adjetivo *enxebre* prolifera de un modo asombroso para referirse a lo que se entendía como propiamente gallego.

Así, por ejemplo, *O Tío Marcos da Portela*, publicación toda ella escrita en lengua gallega, que fundara Valentin Lamas Carvajal en 1876 y que conoció varias etapas, tenía como lema en su portada, a partir de la segunda de esas etapas, acompañando al dibujo de un paisano vestido con el traje tradicional¹⁶, los siguientes versos:

Os *mandamentos* dó Marcos
Fora d'airexa, son seis:
facer a todos xusticia,
non casarse con ninguén,
falar o gallego *enxebre*,
cumprir c'ó que manda a ley,
loitar pol-o noso adianto
con entusiasmo e con fé,
vestir *calzós e monteira*
peromnia século amén ¹⁷.

Vemos que, junto al mandato de hablar la lengua *enxebre*, aparece el mandamiento de vestir el traje tradicional (calzón y montera). Pero además se dio en aquel momento una identificación entre lo *enxebre* y los estratos más desasistidos de la sociedad rural. En ese mismo periódico, podemos leer como definición del gallego *enxebre* algo como esto (traduzco del original gallego):

O Tío Marcos da Portela (...) es para los gallegos *enxebres*, para los que mucho trabajan y comen poco, para los que luchan con la tierra, viven con la azada en la mano y el sudor en la frente (...) (para los que) todavía

¹⁶ En la segunda etapa de la revista el paisano del dibujo ve incrementada su indumentaria con la *coroza*, prenda que define así el *Diccionario Xerais da Lingua* (cit.): Especie de capa impermeable hecha con juncos o paja para protegerse de la lluvia (traduzco del gallego).

¹⁷ Los mandamientos del (Tío) Marcos / Aparte los de la iglesia, son seis: / hacer a todos justicia, / no casarse con nadie/ hablar el gallego castizo, / cumplir lo que manda la ley, / luchar por nuestro adelanto / con entusiasmo y con fe, / vestir calzones y montera/ per omnia século amén.

no han renegado de sus costumbres, aman las tradiciones de sus ascendientes y tienen a gala hablar la dulce lengua de sus padres (...).

Ciertamente, ya en aquel momento, si nos fijamos en la práctica poética y en los textos teóricos sobre *regionalismo*, hubo de hecho dos actitudes bien diferentes: la de aquéllos que no querían limitar las expresiones de “lo gallego” a lo puramente rural y costumbrista y la de aquellos otros que sólo admitían lo rural y costumbrista como verdaderamente representativo del ser gallego.

Desde luego, estos últimos tenían a su favor no sólo la inercia romántica de sobrevaloración de lo popular sino además las exigencias verosimilistas del movimiento estético realista, que apoyaba implícitamente el hecho de que la lengua gallega, hablada fundamentalmente en el medio rural, vehiculase, asimismo, en su expresión literaria, realidades pertenecientes a ese medio.

Pero la práctica poética de la Rosalía de *Follas novas*, tan diferente de la de *Cantares gallegos*, así como la de Eduardo Pondal, Curros Enríquez y muchos otros, entre los cuales hubo quien protestó declaradamente ya en aquel siglo por las limitaciones temático-folclóricas a que algunos pretendían someter el idioma en su expresión literaria, esa práctica y esas declaraciones explícitas, repito, nos hablan de una problemática de fondo en la que lo castizo, lo enxebre, lo genuino, lo puro, etc., parecen someterse a una dialéctica en la que debía dilucidarse qué es lo que cumplía entender cuando se manejaban esos términos o se hacía referencia a las esencias de la nación, de la galleguidad o del habitante genuinamente gallego.

Seguramente, la preocupación de Unamuno por el tema del casticismo, aunque tiene motivaciones diferentes, en un momento en que la crisis colonial española y con ella la crisis de propia identidad del ser de España era tema ya preconizador del 98, a otro nivel y con otros objetivos, tiene algo que ver con el problema paralelo en el caso exclusivamente gallego. De hecho, Unamuno bucea la esencia de lo castizo no en la literatura del género chico o en el costumbrismo superficial sino en la literatura castellana del siglo de Oro y en estratos profundos de la historia de España, si no he leído mal al profesor de Salamanca. Lo cual quiere decir que Unamuno pretendía habilitar el término de *castizo* para llenarlo de un contenido cada vez más amenazado de chocarrería y superficialidad.

En mis investigaciones, muy incipientes por el momento, sobre el problema del *enxebrismo* (tan incipientes que sólo las he iniciado para esta intervención mía de hoy), no he encontrado para el caso gallego, hasta ahora, ningún trabajo equiparable al de Don Miguel, un trabajo éste, por lo demás, bastante caótico, contradictorio (¡cómo no!) y poco esclarecedor. Un trabajo del que la simple idea de acercarse al problema es quizás lo más aprovechable.

Ya rebasada la barrera del XIX, la literatura gallega entró en un periodo de depresión en el que, si hacemos excepción de alguna firma importante, como la de Ramón Cabanillas, los epígonos del folclorismo decimonónico camparon por su respeto, sin oposición alguna, debido, entre otras cosas, al clima francamente agrarista que informó los quince primeros años del siglo XX. El protonacionalismo instintivo e infante de las clases citadinas artesanales encontró en manifestaciones folclóricas, tales como el baile, el traje y el canto “regionales”, o en el cuadro de costumbres, etc., una manera elemental de expresar su afirmación diferencial con respecto al resto de España y del mundo. Y en esas mismas manifestaciones la poco desarrollada burguesía gallega, centralista, castellanizante y profundamente provinciana en su mimetismo de lo madrileño, encontró, por una parte, una manera o variante de ejercer sus afanes filantrópicos y de dar rienda suelta a su sentimentalismo paternalista y, por otra, una forma de realizar sus acostumbradas prácticas asimilistas de los discursos ideológicos molestos, provenientes de sectores políticos discordantes con sus intereses y creencias.

De tal manera que, cuando en el año 1916, tiene lugar el importantísimo acontecimiento de la fundación de las denominadas *Irmandades da Fala*, lo que encontramos es una literatura las más de las veces superficial y chocarrera, jaleada y aplaudida por revistas ruralizantes como la ya mencionada *O Tío Marcos da Portela*, que conoce ahora su tercera época, y por muchos de los ancianos que habían fundado en 1905 la inservible Real Academia Gallega. Así mismo, encontramos numerosos grupos de Coros y Danzas cultivadores exclusivos de un folclore que nada tenía que ver con los programas tan ambiciosa e inteligentemente diseñados, en ocasiones, por las mejores mentes del siglo XIX (hablo de Antolín Faraldo, Manuel Murgía, Alfredo Brañas, etc., que pusieron los cimientos de las dos

etapas previas al Nacionalismo moderno: es decir, la etapa denominada Provincialista –que podemos considerar vigente entre 1840 y 1889– y el siguiente escalón que se llamó Regionalismo, cuyo discurso, a la altura de 1916, ya había sido prácticamente fagocitado por el centralismo ejerciente en la periferia a través de sus delegaciones caciquiles, por lo que las Irmandades tuvieron que buscar otro peldaño, precisamente el Nacionalista, para diferenciarse de los que habían practicado tal asimilación discursiva).

Con este pobre panorama, representativo ahora de lo que se entendía por *enxebre*, se encontraron los jóvenes protagonistas del nuevo *Rexurdimento* que suponían las Irmandades da Fala. Fueron estas instituciones una serie de asociaciones que tuvieron su primera realidad en las Irmandades da Fala de A Coruña y que se fueron extendiendo por las ciudades y villas más importantes de Galicia. Tenían como objetivo no sólo la protección, defensa, promoción y dignificación de la lengua gallega, como podría pensarse en vista del nombre que adoptaron, sino también la procura de unos programas político-económicos y culturales que sirviesen realmente para ahondar en el proceso de reivindicación que Galicia, tan marginada siempre (como tantas otras regiones de España) por el centralismo madrileño, necesitaba para hacerse valer y respetar en el conjunto del Estado.

El mérito de estas instituciones puede cifrarse, entre otros, en el hecho de haber sabido incorporar a sus actividades a reconocidas personalidades del mundo académico y cultural y aglutinar en su seno a personas de extracción social, económica e ideológica muy heterogénea, mediante el ofrecimiento de un norte común que se cifraba en la rehabilitación de Galicia en todos sus aspectos y realidades.

Para los objetivos que nos reúnen aquí, es precisamente esa heterogeneidad de los hermanados un dato de gran interés, pues, además de proyectarse sobre los modelos de sociedad que propugnaban unos y otros y sobre las respectivas estrategias a seguir para conseguirlos, esa heterogeneidad, esos modelos y esas estrategias son fáciles de detectar en su proyección sobre la práctica y la (escasa) crítica y teoría literarias que unos y otros llevaron a cabo.

Si ya vimos cómo en el primer *Rexurdimento* del siglo XIX, sin mediar conflicto real, podíamos distinguir matices en la utilización del término *enxebre* y en concepto de *lo gallego*, o de la *galleguidad*, tal y

como se decantaban de los textos de creación y de algunas declaraciones explícitas sobre la conveniencia o no de salirse fuera de lo puramente costumbrista y ruralizante, ahora lo que encontramos es un debate dialéctico, tampoco explícito en sus planteamientos pero sí evidente en el trasfondo de muchos escritos públicos y privados.

A mi parecer, los años que más nos interesa rastrear, dentro de este periodo que abarca de 1916 a 1936, son aquellos en que la onda y los ecos de los movimientos de vanguardia europeos van arribando a Galicia, es decir, los años primeros del citado periodo. Y creo debe ser así porque de no haber existido en Galicia una confluencia tan afortunada de intelectuales, artistas, escritores, etc., como la que propiciaron las Irmandades, quizás la literatura gallega no saliese del marasmo extremo a que un concepto de lo *enxebre* empobrecedor y superficial la había conducido. Pero, por lo que sea (quiero decir que no podemos saber si también se hubiese producido todo lo que vamos a ver sin el fenómeno de las Irmandades y si hechos como el fin de la primera gran guerra o la revolución rusa hubiesen ejercido esa misma función transformadora y renovadora), por lo que sea, el hecho es que ahora la literatura y el arte de Galicia tienen la fortuna de contar con mentes muy lúcidas que además poseen una buena y directa información de lo que ocurre en Europa, sin necesidad de la intermediación del centro hegemónico cultural que hasta entonces había ejercido Madrid. Hablo de hombres como Vicente Risco, Manuel Antonio, Castelao, Eugenio Montes, Otero Pedrayo, Losada Diéguez, Luis Pimentel, y un largo etcétera. Algunos de ellos viajaron a Europa con espíritu crítico para tomar contacto directo con la realidad artística de Francia, Alemania, Bélgica, Holanda, etc. Y volvían con sus cuadernos llenos de notas y opiniones y con sus maletas llenas de libros y revistas de actualidad.

Pues bien, un vistazo, que no pudo ser muy completo mas espero que sí suficientemente representativo, a algunas de las publicaciones periódicas más importantes del momento y a algunos epistolarios, unido a la observación de los textos literarios concretos, nos proporciona elementos bastantes para ver cómo, poco a poco, el término *enxebre* tuvo que ir siendo evitado por parte de las mentes progresistas debido a la hiperutilización y consiguiente inutilización que

del mismo se venía haciendo en las publicaciones más conservadoras, más superficialmente tradicionalistas y reaccionarias del panorama cultural gallego.

Pero esto no quiere decir que los diferentes protagonistas de ese panorama no siguiesen apostando por su idea e ideal de lo que se debía entender realmente por *enxebre*, es decir, por lo que entendían como radicalmente representativo del ser gallego y de la esencia de la galleguidad. Y en ese debate, implícito e informal pero no menos enriquecedor, participaron todos aquellos hombres que situaron las artes, el pensamiento y la literatura gallega en cotas que todavía hoy están sin superar en muchos aspectos.

Los epígonos del renacimiento del XIX, con una gran mayoría de académicos a la cabeza, con vocación hegemónica, intentaron bloquear la circulación de nuevas ideas estéticas o descalificarlas ya en sus primeras abotonaduras, desde las publicaciones que controlaban. Ellos continuaron ejerciendo en una literatura totalmente obsoleta y trasnochada, que veía en los autores del siglo XIX y en sus facetas menos comprometidas y menos agresivas, la cumbre de todas las posibilidades literarias para Galicia y los modelos a imitar por los siglos de los siglos. Son ellos, en definitiva, los que lograron inmovilizar el vocablo *enxebre* al aplicarlo sistemáticamente al tipo de literatura que propugnaban.

Valentín Lamas Carvajal, el ya mentado fundador del periódico *O Tío Marcos da Portela*, personaje digno de respeto en otros terrenos pero no tanto en el de la literatura, según mi personal punto de vista, fue para ellos modelo, guía y mentor de todo buen quehacer galleguista y literario. Ciertamente, nadie, incluso los que le reconocieron su trabajo al frente de varias empresas periodísticas sin estar de acuerdo con él en el modelo social y cultural que defendía, dudó de que había sido él “la voz y el quejido de la Galicia *enxebre*” (Antón Losada Diéguez), “el más *enxebre* de todos” los poetas gallegos (Marcelo Macías), “o máis *enxebre* dos cantores da nosa terra” (Eduardo Neira Mármol), etc.¹⁸, pero detrás de muchas de esas declaraciones es fácil descubrir una utilización vacía y retórica de la palabra *enxebre* que en el fondo encierra

¹⁸ Cf. *O tío Marcos da Portela*, Parrafeo nº 32, 31 de mayo de 1918, dedicado a la memoria de Valentín Lamas Carvajal.

una evidente descalificación en el plano de la estética y un reproche en el ideológico y político.

Como muestra de la opinión que la literatura defendida por esa línea de enxebrismo merecía a aquellos que eran más sensibles a la necesidad de un cambio, pueden servir estas palabras de Victoriano Taibo, aparecidas en el año 1917, casi simultáneamente en los periódicos *A Nosa Terra* (que servía de órgano difusor del ideario de las Irmandades da Fala) y (por raro que parezca, ya veremos por qué) *O Tío Marcos da Portela*. Palabras en las que conviene advertir que todavía el campo léxico de lo *enxebre* aparece con posibilidades totalmente opuestas a lo puramente folclórico y ruralizante (Traduzco del original gallego):

Para suerte de las letras regionales –o nacionales gallegas, que es lo mismo– por los bosques de la sagrada tierra soplan vientos templados de arte, buen gusto y egregia valentía, que tanta falta nos hacían.

La losa del olvido, en un florecimiento de galanura y buen decir, cayó para siempre encima de las viejas cosas y de las formas parvas y rudas.

Murió el astrakán y ya vamos acostumbrándonos a hilar en la rueda de la *enxebreza*, no el lino áspero y sucio como se hacía otrora sino los amorosos hilos de seda que, dando altura a las ideas, yerguen los pensamientos y los sentimientos.

Murió el astrakán. Pero la mala simiente surge súbitamente en cualquier terreno y es menester hacer a cada momento una quema de ella para ver cómo se levanta delante de las multitudes el humo de la hoguera. Pues éste es un auto de fe lleno de galleguismo en el que todos debíamos airear nuestras plumas y nuestra estética para espabilar los olores pestíferos de estiércol y traer a nuestra literatura lo que solamente es literario: los aromas sutiles de la vida *enxebre*, los altos pensamientos, las ideas afianzadas, los olores delicados que el alma gallega atesora.

Hasta ahora se tuvo de Galicia y de las cosas gallegas una idea baja y pobre y fue la literatura con la pluma despuntada de la zafiedad (...) la que padeció y sufrió resignada la epidemia envenenada de tanto escritor *de monteira, cirolas y estadullo*¹⁹.

Pero el escrito continúa sin desperdicio para nuestros objetivos, exclamando para poner el dedo en la llaga:

¡La gracia *enxebre*! ¡El humorismo típico! Yo conozco a muy pocos escritores ciertamente humoristas y que sean merecedores de ese nombre. Los otros, cuitados, no llegaron a conquistarlo y se quedaron en *graciosos (jraceosos)*²⁰: payasos indígenas, histriones ingratos que, cambiando el traje de clown por la vestimenta asquerosa del estercolero, bailan la muñeira en el circo ecuestre de las callejas del señorío villano, vacuo, hueco y achulado. ¡Cuánto hicieron reír al *enxebri*smo podrido!

¹⁹ Es decir, *montera, calzones y estadojo*, justamente (y por eso dije antes que me sorprendía el hecho de que apareciese este artículo en este periódico) los símbolos en que se reconocía el personaje logotipo de *O Tío Marcos da Portela*. Las fotografías de la época nos ofrecen, en cambio, una imagen de Manuel Antonio, Castelao, V. Risco, Cuevillas, etc, próxima a la del dandy. Risco, concretamente tenía fama en Orense por su extrema elegancia. Estos hombres tenían de Galicia una idea muy diferente a la que ofrecía *O Tío Marcos da Portela*, cuyo director se pronunciaba (cf. Parrafeo 9º, 21 de xunio de 1917) contra las modas de vestir que el progreso traía a las aldeas gallegas (aunque por el medio diga algunas verdades y algunas cosas que la crítica actual a la sociedad de consumo suscribiría) con palabras cargadas del más puro estilo reaccionario (traduzco): "Hermanos labriegos: en la ciudad, como en la ciudad; en el campo como en el campo. Cuando en un camino de aldea encuentro a una mocita con la saya ceñida a las piernas y calzada con unos zapatitos de alto calcañar (aunque ya torcidos) que fueron nuevos ayer y hoy están casi descuartizados, me hace el mismo efecto que si viese a un picapedrero trabajando vestido de levita (...). La higa que os ha de traer la felicidad posible en esta vida es el trabajo honrado, constante e inteligente, unido a un espíritu de ahorro bien entendido (...). Hay que huir de todo aquello que no sea absolutamente preciso (...). El lujo es una superfluidad que sólo conviene tengan los ricos (...). Además, si lo pensáramos bien, hasta nos acreditan de burros, de hombres sin sesera, que piensan que con vestir de señores ya lo son o por lo menos engañan a la gente. Y a la gente no podemos engañarla porque dicen allí que *aunque la mona se vista de seda, si mona era mona se queda*".

²⁰ En la utilización de la forma *jraceoso* (que figura en cursiva en el original) en lugar de la estándar, "gracioso" va implícita una doble crítica. Una explícita: la banalidad del "gracioso" frente a la dignidad del humorista. Implícita la otra: las formas con *geada*, aun estando admitidas, como es lógico, en el registro coloquial, se consideran vulgarismos, propios, por lo tanto, de gentes incultas.

Interesa mucho esta última expresión por cuanto nos indica que, en estos momentos todavía era posible pensar en un *enxebrismo*, diríamos “sano”, “elegante”, etc., que respondiese a una concepción diferente de lo gallego. En efecto, el mismo articulista, un poco más adelante, define ese *enxebrismo* (=rexionalismo):

Nuestro regionalismo no es solamente económico y político. Es también una cuestión de estética, belleza, arte, perfección y sobre todo de cultura, de luz gallega para el pensamiento, que nos señale la vía de la libertad completa y europea, para que llegue un día luminoso en el que la vieja Suevia, hablando en el lenguaje de los pueblos libres pueda decir: Yo.

Cuando sale a la luz la revista *Nós* (1920-1936) encontramos en muchas de sus páginas esa vocación europeizante sin papanatismos y un continuo esfuerzo por desterrar del panorama nacionalista todo rastro de ruralismo mal entendido, es decir, todo vestigio de la ecuación que un tradicionalismo miope y antiprogresista había planteado entre galleguidad y ruralismo de *montera y coroz*a. Castelao, en carta a Manuel Antonio, le dirá que él quiere definirse como *ruralista* pero que su *ruralismo* no tiene nada que ver con el de los *regionalistas* (traduzco del original gallego):

A ti, como a mí también, nos amuela eso que se llama *ruralismo*; pero yo me llamo siempre ruralista y además soy ruralista por encima de todo y en mi ruralismo está basada toda mi fe nacionalista. *No tengo que decirte que el ruralismo de los regionalistas es justamente el contrario de mi ruralismo* (la cursiva de las últimas líneas es mía)²¹.

Y muchos años más tarde, en su conocido ensayo *Sempre en Galiza* (Buenos Aires, 1944), Castelao dirá que él no habla gallego por ser ruralista sino por ser galleguista, denunciando implícitamente un cierto confucionismo y poniendo el dedo en un problema que sería largo de explicar, pero que, en síntesis, se refiere a uno de los peligros y rémoras que más han impedido el avance en el proceso de recuperación

²¹ Cf. Manuel Antonio, *III. Correspondencia*, edición, limiar e notas de Domingo García Sabell, Vigo: Galaxia, 1979, p. 195.

de Galicia: la falsa identificación entre hablante gallego-galleguista-progresista y la idealización del “pueblo” por el simple hecho de que conservó la lengua y las costumbres rurales, con la consiguiente manipulación política que de eso resulta²².

Este “desmarque” de Castelao, con su peculiar concepto de ruralismo, con respecto a los *rexionalistas*, es ilustrativo del debate sobre lo que se debía entender por *enxebre*. En *Nós* leemos algunos ejemplos que pueden aclarar algo más. Con motivo de un viaje por Europa que iba a emprender Castelao, la redacción de la *rêvista* se expresa así (traduzco del original gallego):

Castelao dejará pronto la Tierra por algún tiempo. Va pensionado para perfeccionarse en los procedimientos artísticos y estudiará el aguafuerte, el grabado, la litografía. Posiblemente recorrerá Francia, Inglaterra y los Países Bajos. Volverá armado de nuevas armas para afirmar de una manera todavía más definitiva su arte *siempre enxebre y siempre nuevo* (la cursiva es mía)²³.

²² La correspondencia de Manuel Antonio es interesantísima por muchas razones pero, para los fines que ahora nos mueven, conviene ver las cartas que se cruzaron entre él y Castelao sobre el arte popular y la conveniencia o no de tomarlo como ideal estético. Frente a Castelao, honestísimo populista de cierno, Manuel Antonio se muestra mucho más escéptico con respecto al pueblo y a sus manifestaciones artísticas, a las que considera una base de la que partir pero no un ideal que alcanzar como quería el otro gran rianxeiro. Y con respecto a la lengua y costumbres del pueblo, Manuel Antonio fue incluso duro (traduzco del original gallego):

Yo no sé si voy a decir una blasfemia; de ser así, no se lo cuentes a nadie: no tengo por el pueblo esa admiración y respeto estricto que tienen todos los nacionalistas y aun los simplemente galleguistas. El pueblo habla gallego porque no sabe hablar castellano y baila la muñeira (cuando baila) porque no sabe bailar el fox-trot (...). No es tanto el pueblo lo que hay que tener en cuenta como la raza y nosotros somos más “raza” que el pueblo; hablamos gallego aunque sepamos hablar inglés, bailamos la muñeira aun cuando sabemos bailar el fox-trot, somos de los nuestros pudiendo ser ajenos. La virtud del pueblo, generalmente, es la virtud del presidiario, que no roba ni mata porque no puede salir de la cárcel, y nosotros somos hombres honrados en medio de la calle.

Esto no quiere decir, ni mucho menos, que para mí el pueblo sea una cosa despreciable, de ninguna manera: el pueblo, aunque no quiera, dice muchas cosas; pero hay que hacerle decir más de las que dice, y hay que adivinarle muchas más, aparte de que alguna vez puede llegar a decir algunas que no debiera. Yo estoy en éstas: el arte del pueblo es una base pero no un modelo. (*Ibidem*, pp. 226-227).

²³ Cf. *Nós*, n^o 1, p. 18.

A su vuelta, la revista le da la bienvenida con estas palabras:

(...) Ahora, NOS empezará a recoger todo lo que él escriba acerca de las cosas vistas, sentidas y estudiadas en su fructífero viaje, gran enseñanza para las nuevas generaciones gallegas, encargadas, por la voluntad de Dios, de ser las forjadoras de la futura Galicia libre y creadora, *enxebre y europea*; la Galicia incorporada, *sin intermediarios inoportunos y costosos*, a la comunidad de las naciones del Norte de Europa, a la que perteneció en los tiempos gloriosos de la *civilización enxebre que erigió los grandiosos monumentos de los Cancioneiros y del Pórtico de la Gloria* (la cursiva es mía)²⁴.

Otra actitud de la que hay que dejar constancia, por cuanto es representativa de mentes absolutamente entregadas a lo foráneo, en nombre de un cosmopolitismo provinciano y, por lo tanto, mal entendido, es aquélla que desprecia todo lo gallego y se entusiasma con todo lo extranjero, simplemente por serlo y sin mediar argumentación dialéctica alguna. Es la actitud consecuente con el autoodio registrado en Galicia hacia la lengua del país por los estudiosos de la sociología lingüística, pero que podemos extrapolar a muchas otras realidades. Diríamos que encontramos en ella el extremo opuesto al ciego y ultra-conservador enxebrismo que ya hemos visto.

Al efecto, es bastante elocuente una anécdota (apócrifa o no, es indiferente) narrada por *Asieumedre*, pseudónimo con que Lúgris Freire (Sada, 1863-A Coruña, 1940) frecuentaba *O Tío Marcos da Portela*. Cuenta cómo, asistiendo en un teatro del Centro Gallego de La Habana a la representación de *Otelo*, de Verdi, con un su amigo, éste, “cosmopolita” teórico, no veía con buenos ojos que en esa misma velada se estrenase la famosa cantiga gallega de Curros Enríquez, “Adiós a Mariquiña”, con partitura de un afamado músico, también gallego, José Castro Chané, pues el contraste entre “nuestra música pastoril, *enxebre*, quejosa, y esa otra italiana, que recoge y lleva en sus notas un mundo de inspiración”, según palabras del descastado “cosmopolita”, iba a dejar corrido y burlado el patriotismo entusiasta de los que esperaban oír cantar a Asunción Lantes la mencionada canción: “Cuando la tiple cante la pieza gallega se va a doler mucho tu patriotismo, mi querido

²⁴ *Ibidem*, nº 9, p. 17.

Asieumedre". Naturalmente, la anécdota se resuelve a favor del *enxebre*, la función es todo un éxito y el "cosmopolita" se convierte al galleguismo.

Algunos años más tarde, algunos miembros del denominado *Grupo Nós* (conformado, fundamentalmente, con Vicente Risco al frente, por Ramón Otero Pedrayo, Florentino L. Cuevillas, Antón Losada Diéguez y Castelao) reconocerán haber pasado por una etapa semejante a la del "cosmopolita" de que nos habla Lurgis Freire²⁵.

El debate, que empezaba a emerger, como vemos, en esos primeros años de la época que nos ocupa, estalló rotundamente con la publicación del manifiesto vanguardista del poeta Manuel Antonio, titulado *¡Máis alá!* (1922). En él, a pesar de todos los *tics* exagerados, propios de la retórica de todo manifiesto, se destapa inteligentemente la olla de la mediocridad y del oportunismo para dar paso a una estética renovada que el mismo autor del escrito se encargó de llevar a la práctica para ejemplo de otros muchos que afortunadamente continuaron su labor y marcaron para la literatura gallega un rumbo de modernidad que todavía hoy, como ya apunté antes, se reconoce y respeta por los más cualificados escritores. Y esta estética renovada era para Manuel Antonio una estética *enxebre*, como se puede ver en el apartado de *¡Máis alá!* titulado "O ruralismo" y que, a continuación, traduzco para ustedes:

El ruralismo

Nuestros poetas, desde los precursores hasta sus herederos actuales, no sirvieron más que para embrutecer nuestro sentimiento. Esta verdad, lanzada a los cuatro vientos, sería el verdadero comienzo de la lucha general galleguista. Porque la voluntaria castración espiritual y colectiva que supone en Galicia la existencia del caciquismo, de la ignorancia, del renunciamento a la vida y a la dignidad, hay que anularlo, antes que en el terreno político-social, en un sentido estético.

²⁵ Concretamente, F. L. Cuevillas, escribirá en el primer número de la revista *Nós* (1920) un artículo titulado "Dos nosos tempos", pronunciándose en este sentido. Y todavía más claramente podemos asistir a este tipo de confesiones y conversiones en la novela de Otero Pedrayo, *Arredor de si* (1930) y en el ensayo de Vicente Risco, *Nós os inadaptados* (1932).

Un comienzo estético *puro* y “*enxebre*” es el primer paso de la vuelta a nosotros mismos. Y el máximo crimen de lesa patria es un verso de esos que pregonan las ranas de la charca académica queriendo imponer su anacrónico croar por encima de toda voz nueva, libre y libertaria. Porque ese montón de eunucos literarios, de espíritu cerrado y rebosante de declamatoria cursilería palabarrera, son los que harán renegar de sí mismo a cualquier buen gallego de espíritu grande y depurado que crea ver en ellos el “alma de la raza” (la cursiva es mía)²⁶.

Es muy importante el testimonio de Manuel Antonio por cuanto fue la voz más modernizante y agresiva de su tiempo. Y si él utiliza la palabra *enxebre* para la nueva estética que preconiza quiere decir que en el adjetivo y, sobre todo, en el concepto que vehicula latía un debate profundo. Todavía en el año 1935, en una revista de avanzados alientos, como fue *Nós*, podemos detectar el uso del término para referirse a lo “profundamente gallego” que resulta un poeta como Cunqueiro, es decir, un poeta vanguardista donde los haya. Estas son las palabras del crítico Augusto María Casas:

Estimo que Cunqueiro es el más grande poeta gallego de nuestro tiempo y explicaré las razones que tengo para afirmarlo.

Por su filiación poética, Cunqueiro está enrolado en el grupo del más hermético futurismo; pero en un sentido fundamentalmente gallego. Es el más *enxebre* de nuestros poetas nuevos (la cursiva y la traducción son mías)²⁷.

Podríamos traer aún muchos más ejemplos de la utilización del término y del concepto de lo *enxebre* en las dos direcciones que hemos ido trazando hasta aquí. Realmente, interesan más aquéllos que connotan un intento de rehabilitación, dignificación y modernización de los mismos. Así, para definir una institución tan ejemplarmente

²⁶ La versión más fiable, aparte del original (que no posee pie de imprenta) puede leerse en *Homenaxe a Manuel Antonio*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1979, pp. 45-54 (pp. 48-49 para la cita). Vid., también, Arcadio López Casanova, “Actitud vanguardista y poética de ruptura (La generación del 22 en la literatura gallega”, en *Insula*, n.º 529, enero 1991, pp. 14-16.

²⁷ “Esquema da nova poesía galega”, *Nós*, 139-144, xulio-nadal, 1935, pp. 115-124 (p. 120 para la cita).

moderna, juvenil y universitaria como fue el Seminario de Estudios Galegos, la asimismo culta y modernizante revista *Nós* se expresaba con estas palabras:

De las instituciones nacidas al calor de nuestro renacimiento cultural, ninguna *tan nueva y tan enxebre* como ésta, que viene a reunir los esfuerzos, antes alejados, de nuestra intelectualidad ²⁸.

Vicente Risco, en carta a Manuel Antonio, anima a los jóvenes al estudio de:

nuestro folklore, del saudosismo portugués, de los *hai-kai* japoneses, incluso del Arte Negro, y muy especialmente de las literaturas nórdicas antiguas y modernas (celta y escandinava, principalmente). Y cuente también que lo que los extranjeros han de estimar más en nosotros, ha de ser el carácter nacional, el galleguismo, el *enxebismo de nuestro arte y de nuestra literatura*, pues eso es lo que ha de tener novedad para ellos (...) ²⁹.

Sin embargo, estos intentos de rehabilitar el campo léxico de *enxebre* para referirse a la esencia de lo gallego, en un sentido dinámico, modernizador, universalizante, etc., no fueron posibles. En el tácito debate, este sentido sucumbió para dejar paso al conservador y ruralizante. Después de la guerra civil y consiguiente desaparición, persecución o silenciación de las personas e instituciones más progresistas del mundo galleguista, la cultura gallega quedó reducida a sus aspectos folclóricos y lo *enxebre* pasó a quedar fijado precisamente en este tipo de manifestaciones culturales. Se da el caso, incluso, de que, cuando en los años próximos al 68 comienzan también los universitarios a retomar el galleguismo, el concepto que tienen de lo gallego es asimismo ruralizante y en prueba de solidaridad con el mundo gallego algunos universitarios de buena fe vistieron, aunque durante poco tiempo, zuecos y pana burda, prueba de que lo *enxebre*, entendido en el sentido menos favorable, era lo que había prevalecido.

²⁸ Traduzco del original. Cf. n° 24, 1925, p. 17.

²⁹ Traduzco del original gallego. Cf. Manuel Antonio, *Correspondencia*, cit., p. 77. Téngase en cuenta que, como ya hemos dicho antes, Risco era un exquisito, educado en el modernismo y practicante de un elitismo intelectual y estético innegociable.

Por eso la literatura gallega tuvo que sufrir, hasta hace muy poco y a pesar de los impulsos modernizantes que conoció incluso en pleno franquismo, incursiones en su seno de escritores de ocasión solamente legitimados en el hecho de ser gallego-hablantes de nacimiento y medianamente ilustrados que creen poseer en esas sus condiciones los valores suficientes para descargar sus sentimentales memorias de infancia rural que nada aportan al panorama literario moderno y que solamente sirven para confundir y degradar un proceso de normalización que hace tiempo merecen los esfuerzos realizados por las mentes más inteligentes, universales y radicalmente gallegas de Galicia.

Actualmente, y desde hace ya algunos años, prácticamente nadie mínimamente informado, si hacemos excepción de los recalcitrantes inevitables o algún despistado de buena fe, echa mano del término *enxebre* para referirse a un comportamiento, actitud y pensamiento gallegos. La palabra y toda su familia léxica quedó inhabilitada para los discursos de la modernidad y su rehabilitación en este terreno es ya del todo inimaginable. Su emisión hoy día tiene connotaciones irremediablemente peyorativas, cuando no humorísticas. Tal ha sido el efecto de su hiperutilización y saturación en el lenguaje fácil del galleguismo superficial, folclorizante, desinformado, hipócrita (en muchos casos) y mostrenco.

O TIO MARCOS D'A PORTELA

Os mandamentos d'o Marcos
fora d' airexia, son seis:
facer á todos xusticia,
non casarse con ninguén,
falar o gallego enxebre,
cumprir c'o que manda a ley,
lotar pol-o noso adianto
con entusiasmo e con fé,
vestir calcós e mouteira
perumia século amen.



Táñen os pobos a gala
n-o seu linguaxe falar:
fálase chinu a a China,
portugués en Portugal,
catalán en Cataluña,
e n a Alemañia, alemán:
son o os gallegos d' agora
huxia vergonza lles dá
falar a melosa e dulce
fala que falan seus país.

PARRAFEOS C' O POBO GALLEGO

Fundado por D. Valentín Lamas Carvajal

PARRAFEO TRINT' E CATRO

Ourense 7 de Xulio de 1918

TERCEIRA EPOCA



Caricatura de Manoel-Antonio (1922)



Cebreiro por Maside (1924)



Caricatura de Valle-Inclán

INDICES

INDICE ONOMASTICO

- Abad, F., 148
Alarcón, P. A. de, 77, 184, 191
Alas, L., 177, 178, 190, 191
Alaska, véase Gara, O.
Alba, T. C. de, 149
Albéniz, I., 22
Albéniz, V., 57
Alfonso XII, 152
Alier, R., 38
Almela, M., 165
Almirall, V., 23
Almodóvar, P., 161
Alonso, D., 211, 212, 214
Alonso Estravis, I., 211
Alvarez Quintero,
hermanos S. y J., 62, 80
Amorós, A., 78, 206
Anguita, J. M. de, 103
Antonio Gades, 160
Antonio Molina, 158
Araujo Costa, L., 168
Arenas, J. J. de, 103
Arjona, J., 114
Arniches, C., 31, 35, 42, 43, 50, 52,
62, 69, 70, 80, 143, 144, 156, 169
Asensio, E., 89, 99
Asensio Barbieri, F., 171
Asensio Más, R., 52
Asieumedré, véase Lúgrís Freire, M.
Astrana Marin, L., 193, 194
Ayala, F., 61, 206
Aza, V., 29, 44
Azorín, véase Martínez Ruiz, J.
Bajtin, M., 83
Barce, R., 206
Baroja, P., 192, 200, 201, 206
Barrio Garay, J. L., 206
Beckmann, M., 200

- Bedoya, F. G. de, 102, 103
 Benavente, J., 62
 Benot, E., 81
 Bergamín, J., 79
 Besses, L., 127
 Blanco Amor, E., 209
 Blasco Ruiz, P., 206
 Borrow, J. E., 174
 Bóveda, X., 193
 Brañas, A., 55, 220
 Bretón de los Herreros, M., 115
 Bretón, T., 38
 Brey, G., 19
 Bruneau, A., 80
 Burgos, J. de, 30, 31, 32, 40, 44,
 81, 84, 86, 88, 91, 92, 93, 103
 Burín y Párraga, L., 103
 Burke, P., 67
 Byron, Lord, 173
 Caballero y Valero, V., 82, 103
 Cabanillas, R., 220
 Cabas, J., 50
 Cadalso, J., 154
 Calderón de la Barca, P., 61, 103, 148
 Calleja, R., 70
 Cano, L., 62
 Cansinos-Asséns, R., 193
 Cantó, G., 193
 Cantos Casenave, M., 99
 Cañete, M., 104, 111, 115
 Capel Martínez, R. M., 206
 Carlos III, 15
 Carmona, J., 84
 Caro Baroja, J., 14, 26, 76, 137, 138
 Carré Alvarcellos, L., 212
 Casares, J., 193, 194, 195
 Casas, A. M., 230
 Casero, G., 21
 Castelao, véase Rodríguez Caste-
 lao, A.
 Castilla, A., 79
 Castro, A., 195
 Castro, Adolfo de, 81, 102, 103
 Castro, R. de, 209, 217, 219
 Castro Chané, J., 228
 Cavestany, J. A., 193
 Cavia, M. de, 194
 Cejador y Frauca, J., 193, 197
 Cela, C. J., 201, 206, 209
 Cervantes, M. de, 61, 177
 Clarín, véase, Alas, L.
 Clavería, C., 179
 Comella, L.
 Concha Piquer, 65
 Corín Tellado [M. S. Téllez López
 (a)], 140
 Corominas, J., 26, 125, 126
 Corpus Barga [A. García de la Bar-
 ga (a)], 200
 Covarrubias, S. de, 126
 Crouzet, M., 19
 Cruz, R. de la, 26, 27, 74, 99, 108,
 111, 112, 113, 129, 143, 144, 149, 180
 Cuenca, F., 81, 84
 Cuevillas, F. López, 225, 229
 Cunqueiro, A., 156, 209, 230
 Curros Enríquez, M., 219, 228
 Custine, Marqués de, 173
 Cuveiro Piñol, J., 211
 Chapí, R., 50, 69, 70
 Chatfield-Taylor, H. C., 171
 Chicote, C., 46, 47
 Chispero, véase Albéniz, V.
 Chueca, F., 26, 53, 69, 86
 Dardalla, J., 113
 Davis, Ch., 72
 De Micheli, M., 206
 Deleito y Piñuela, J., 27, 47, 66,
 69, 88, 94, 147
 Delgado, S., 35

- Deyermond, A., 72
 Díaz, G., 105
 Dicenta, J., 62
 Díez Peydró, V., 69
 Domínguez, P., 84
 Dowling, J., 99, 108
 Echegaray, M., 29, 44, 48, 53, 58, 62, 69, 88
 Eliade, M., 133, 134, 141
 Encina, J. de la, 67
 Ensor, J., 200
 Escalante i Feo, E., 69
 Eslava, R., 205, 206
 Espín Templado, M. P., 25, 49, 63, 82, 90, 139
 Espronceda, J., 165
 Estébanez Calderón, S., 77, 165, 177, 178, 195
 Faraldo, A., 220
 Felipe V, 140
 Feliú y Codina, J., 65
 Fernán Caballero [C. Böhl de Faber (a)], 77, 192
 Fernández, L., 67
 Fernández Caballero, M., 50, 52, 53, 69, 70
 Fernández Montesinos, J., 166
 Fernández de Moratín, L., 75, 168
 Fernández de Moratín, N., 149
 Fernández de la Puente, M., 53, 69
 Fernández-Shaw, C., 28, 29, 34, 35, 42, 43, 50, 51, 52, 69, 79, 82, 103
 Fernández-Shaw, G., 68, 82
 Fernando VII, 120, 152
 Ferreras, J. I., 115
 Flint, W., 206
 Flores, familia de Lola (artista folclórica), 161
 Flores Arenas, F., 100
 Ford, R., 104
 Franco, A., 115
 Franco, F., 160
 Francos Rodríguez, J., 57
 Fuente, R. de la, 103
 Fuente Ballesteros, R. de la, 67, 68
 Fuertes Pérez, M. A., 64
 Gamallo Fierros, D., 196
 Gara, O., 161
 García, M., 103
 García Alvarez, E., 53, 69
 García Doncel, C., 105
 García Lorca, F., 157
 García Luengo, E., 64, 71
 García Montero, L., 133
 García Sabell, D., 226
 García-Doncel Hernández, M. R., 101, 104
 Gautier, T., 66
 Godoy, M. de, 75
 Gómez de la Serna, R., 200, 206
 Gómez Hermosilla, J. M., 196
 Góngora, L. de, 149, 157
 González del Castillo, J. I., 81, 99, 102, 103, 105, 109, 111, 112
 González Troyano, A., 72, 77, 83, 84, 119
 Goya, F. de, 88, 147, 205
 Granados, E., 22
 Guijarro, M., 184
 Gullón, G., 191
 Gutiérrez Flores, F., 68
 Gutiérrez Solana, J., 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206
 Hachthoun, A., 64
 Hansen, E., 200
 Hauser, P., 47, 48, 202, 206
 Huarte Morton, F., 194
 Huerta Calvo, J., 89, 93
 Huertas, E., 74
 Hugo, V., 66

- Huizinga, J., 133, 134
 Inman Fox, E., 190
 Iriarte, T., 75
 Isabel II, 152
 Isabel Pantoja, 161
 Izquierdo Alberca, M. J., 68
 Jackson Cortés, E., 69
 Jackson Veyán, J., 82, 103
 Jauss, H. R., 72
 Jiménez, J., 53
 Jiménez, Jerónimo, 86, 88, 91, 92, 93
 Jovellanos, G. M. de, 75, 149
 Jutglar, A., 18
 Kant, E., 142
 Kierkegaard, S., 200
 Lafont, R., 210
 Lago Martín, M., 79
 Lamartine, A., 151
 Lamas Carvajal, V., 218, 223
 Lameiro, véase Prado, X.
 Lantes, A., 228
 Larra, M. J. de, 154, 174, 176
 Lentzen, M., 70, 71, 80
 León, R., 193
 Litvak, L., 154
 Lope de Rueda, 67
 Lope de Vega, 69, 79, 148, 157
 López Casanova, A., 230
 López Moñís, A., 50
 López Silva, J., 28, 29, 30, 34, 40, 42, 43, 51, 79
 Losada Diéguez, A., 222, 223, 229
 Luceño, T., 35, 36, 69, 84
 Lucio, C., 31, 50, 52
 Lugrís Freire, M., 228, 229
 Luis Alonso, 93
 Lleó, V., 70
 Macías, M., 223
 Machado, A., 154, 196, 213
 Machado, M., 194
 Maeztu, R. de, 190, 191, 196, 197
 Maier, C., 192
 Mainer, J. C., 80, 86, 93
 Maldá, Barón de, 22
 Manuel Antonio, véase Pérez Sánchez, M. A.
 Marcial, 171
 Marcuse, H., 160
 María Antonieta, 149
 Marisol [P. Flores (a)], 159
 Marqués, M., 50
 Marsa Vancells, P., 206
 Martín Gaité, C., 146
 Martínez, J. E., 115
 Martínez, R., 81
 Martínez Risco, V., 209, 222, 225, 229, 231
 Martínez Ruiz, J., 192, 193, 195, 197
 Mayoral, M., 208
 Meléndez Valdés, J., 149
 Mella, R., 23
 Menéndez Pidal, G., 19
 Merimeé, P., 129
 Mesonero Romanos, R. de, 77, 205
 Miró, J., 22
 Modern, R. E., 206
 Moliner, M., 127, 145, 148
 Monlau, P. F., 18
 Montes, E., 222
 Moral, C. del, 37, 41, 46, 47, 48, 206
 Moreno Torres, E., 52
 Morris, W., 154
 Murguía, M., 220
 Navarro, C., 69, 84
 Nebrija, E. A. de, 126
 Neira Mármol, E., 223
 Nieto, M., 69
 Nolde, véase Hansen, E.
 Nós, Grupo, 229
 Ochoa, E., 110, 112, 115

- Ortega y Gasset, J., 79, 143, 144, 147, 150, 156
 Otero Pedrayo, R., 209, 215, 222, 229
 Pardo, F., 113
 Pardo Bazán, E., 209
 Pascual, J. A., 125, 126
 Pascual Frutos, L., 53, 69
 Paso, A., 53, 69
 Pensado, J. L., 211
 Peñalosa, B., 174
 Pereda, J. M. de, 153, 154, 190, 193
 Pérez de Ayala, R., 76, 156
 Pérez Galdós, B., 62, 153
 Pérez Sánchez, M. A., 222, 225, 226, 227, 229, 230, 231
 Pérez Soriano, A., 53, 69
 Pérez y González, F., 36, 79
 Pérez-Bustamante Mourier, A. S., 125, 207, 213
 Perrín, G., 70
 Picasso, véase Ruiz Picasso, P.
 Pimentel, L., 222
 Plebe, A., 206
 Pondal, E., 219
 Prado, X., 212
 Preciado, D., 131
 Quevedo, F. de, 149, 157
 Quintana Pareja, E., 189
 Quirós Linares, F., 19
 Quisilant, M., 69
 Ramos Carrión, V., 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 40, 79
 Ramos Martín, A., 33, 40
 Ramos Santana, A., 13, 18, 19, 101, 105
 Redondo, A., 103
 Regoyos, D. de, 205
 Revilla, M. de la, 177, 178
 Rey, F., 65
 Riego, R. de, 196
 Ríos Ruiz, M., 81, 84, 104
 Risco, V., véase Martínez Risco, V.
 Rivas, Duque de, 171
 Rivas Pérez, J. M., 74
 Rocío Jurado, 161
 Rodríguez Castelao, A., 210, 222, 225
 Rodríguez Cuadros, E., 72, 94
 Rodríguez de Hita, A., 74
 Rojas Zorrilla, F., 69, 148
 Romea, J., 92, 93
 Romera, J., 53
 Romero de Torres, J., 205
 Romero Ferrer, A., 61, 63, 64, 74, 75
 Romero Tobar, L., 42
 Romero y Martínez, M., 194
 Romero, F., 68
 Ruiz Picasso, P., 22
 Ruiz Ramón, F., 113
 Ruskin, J., 154
 Sage, J., 74
 Salarich, J., 18
 Salas Valldaura, J. M., 81
 Salaün, S., 19, 71, 90
 Salcillo, F., 139
 Salomon, N., 67, 68, 71
 Sánchez Albarrán, J., 82, 102, 104
 Sánchez Albornoz, C., 15, 16
 Sánchez Camargo, M., 201, 206
 Sánchez Jiménez, J., 22
 Sánchez Llama, I., 199
 Sánchez Pastor, E., 35, 36, 37, 42, 50, 69
 Sánchez del Arco, F., 82, 100, 102, 103, 104, 105, 110, 114, 115
 Sand, M., 65
 Sanz Pérez, J., 81, 82, 99, 102, 103, 105, 106, 110, 112, 113
 Sardou, V., 58
 Sarmiento, M., 211
 Sawa, A., 190

- Sbarbi, J. M., 167
 Scanlon, G., 206
 Schenerb, R., 19
 Seco, C., 42
 Sellés y Angel, E., 62
 Senabre, R., 42
 Serrano, C., 22
 Solís, R., 93
 Soriano Fuertes, M., 102
 Stramm, A., 204
 Subirá, J., 74, 75
 Taibo, V., 224
 Tarrío Varela, A., 207
 Tenschert, J., 86
 Tirso de Molina [Fray G. Téllez (a)], 148, 180
 Todorov, T., 142
 Toffler, A., 159
 Torre, G. de, 194
 Torre, J. M. de la, 17
 Torrente Ballester, G., 41, 57, 209
 Torres Grosa, T. L., 50
 Ucelay, M., 184
 Unamuno, M. de, 14, 25, 26, 126, 133, 134, 154, 155, 156, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 213, 219, 220
 Uría, J., 19
 Valbuena-Briones, A., 74
 Valencia, A., 88
 Valera, J., 58, 77, 154, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 185, 186, 187
 Valverde, A., 86
 Valladares, L., 105
 Valle-Inclán, R. M. del, 130, 149, 156, 191, 192, 193, 197, 209
 Vega, R. de la, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 58, 79
 Vela, F., 78, 85
 Velasco, R., 91
 Ventura Galván, J., 74
 Verdi, G., 228
 Verhaeren, E., 205
 Vicente, G., 67
 Vico, A., 113
 Víctor, P., 21
 Víctor Manuel, 160, 161
 Videla, G., 193
 Vives, A., 68, 69
 Wiora, W., 131, 145
 Yxart, J., 41, 42, 65, 71, 79, 80, 84, 91
 Zamora Vicente, A., 192
 Zavala, I. M., 190
 Zola, E., 80

INDICE DE OBRAS Y PUBLICACIONES CITADAS

- 1900 en España, 22
A fuerza de puños, 52
¡A Sevilla por todo!, 85
ABC, 195
Abelino el gran bandido o el hombre de tres caras, 110
Abenabó, 102
Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas, 79
Agua, azucarillos y aguardiente, 79
Aguas minerales, 85
Aguas y cuernos, 85
¡Al agua patos!, 82
Al fin se casa la Nieves, 35
Alcalde de Zalamea, *El*, 103
alegría de la huerta, *La*, 53, 69
Amén o El ilustre enfermo, 36
amo de la calle, *El*, 43, 45
Amor engendra desdichas o El gua-
po y el feo o Las verduleras honra-
das, 36
Amores de sopetón, 102
¡Andújar!, 102
aparecidos, *Los*, 50
Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII, 74
Aquí va a haber algo gordo o La casa de los escándalos, 30 36, 39, 46
Arredor de sí, 229
Arrope manchego, 69
arte escénico en España, *El*, 42, 65
asistente Fortuna, *El*, 85
Astronomía popular, 85
aventura en Siam, *Una*, 85
baños del Manzanares, *Los*, 30
barraques, *Les*, 69
baturros, *Los*, 69
bergantín adelante, *El*, 85

- boda de Luis Alonso o La noche del encierro*, La, 85, 88, 89, 91
Boda, tragedia y guateque o El difunto de Chuchita, 85
Boda y Bautizo, 29, 44
boronda, La, 85
Bravías, Las, 29, 30, 34, 42
Buenos Mozos, Los, 30, 43
Bulletin Hispanique, 74
burquesía gaditana en la época isabelina, La, 18, 101
Caciques y ladrones, 21
Cádiz, 85, 86, 88
Cádiz a vista de pájaro, 85, 88
Cádiz, adelantada del siglo XIX, 93
Cádiz en la narrativa, 83
calumnia, La, 85
calle de Toledo, La, 40
Campos de Castilla, 213
canción de la Lola, La, 28, 38
Candidita, 85
Cantares gallegos, 217, 219
Carlos Arniches. Von "género chico" zur "tragedia grotesca", 70
Carlos Segundo el Hechizado, 106
Carmelo, 85
Carmen, 129, 130
Cartas Americanas, 58
Casa con dos puertas, 103
casa Quirós, La, 70
casa de Tócame Roque, La, 28
Celestina, La, 83
celos del tío Macaco, Los, 102, 104, 105, 106, 107, 109
censo de población, El, 85
Centinela, El, 42
Cien años de soledad, 160
cigarrera de Cádiz, La, 102, 104
Cinco excelencias del español que despueblan a España, 174
Cisma de Inglaterra, El, 103
citas a medianoche, Las, 104
ciudades españolas en el siglo XIX, Las, 19
Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico, 67
clown bebé, El, 85
Coloquios de historia y estructura de la obra literaria, 206
Comercio. Periódico político, mercantil y literario, El, 100, 104, 106, 110, 113, 114
cómicos de mi pueblo, Los, 85
¡Cómo está la sociedad!, 85
Con título y sin fortuna, 103
Condiciones de vida y trabajo obrero en España a mediados del siglo XIX, 18
conquista de un papá, La, 85
Consuelos en el infortunio, 17
Contemporáneo, El, 84
Correspondencia (de Manuel Antonio), 226, 231
Creación y público en la literatura española, 71
Cristal (culebrón venezolano), 140
Crítica efímera, 194
Crítica profana, 193
Criticón, 93
Crotalogía o ciencia de las castañuelas, 171
cruz de la sepultura, La, 103
Cuadernos de Estudios Gallegos, 211
Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 74
Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, 194
Cuadernos de Literatura Contemporánea, 64, 71
Cuadernos Hispanoamericanos, 190, 196

- Cuadros al fresco*, 35
Cuidadito con los hombres o El merendero de la Pepa, 30, 85
cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, La, 83
cultura popular en la Europa Moderna, La, 67
cursis burladas, Las, 85
Chaleco Blanco, El, 29, 31, 34, 35
Chaquetas y fraques, o cada cual con su cada cual, 102, 104, 106, 109, 110
Chavala, La, 51
Dallas (serial televisivo norteamericano), 140
De Cádiz a Sevilla, 85, 88
De Madrid a París, 66
De verbena, 31, 32, 43, 85
Del estilo en la novela, 178
Del misticismo en la poesía española, 169
día que nació yo, El, 161
Diario Mercantil, El, 93
Diccionario Crítico Castellano e Hispánico, 26
Diccionario Crítico-etimológico castellano e hispánico, 125
Diccionario da lingua galega, 211
Diccionario de argot español, 127
Diccionario de Autoridades, 126
Diccionario de escritores gaditanos, 81, 104
Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, 25, 41, 127, 145, 167, 213
Diccionario de uso del español, 127
Diccionario galego-castelán, 212
Diccionario gallego-castellano, 211
Diccionario Xerais da lingua, 211, 213, 218
Dinastía (serial televisivo norteamericano), 140
discreta enamorada, La, 69
ditettanti, I, 85
Documentación social, 22.
Dolores, La, 65
Dolorettes, 69
Don Lucas del Cigarral, 69
Don Pedro el Cruel, 105
Don Tello de Guzmán, 103
Doña Francisquita, 68
Doña Francisquita y La villana.
Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega, 68
Doña Luz y el fontanero, 102
dos amores, Los, 85
dos bodas descubiertas, Las, 103
Draco. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz, 64, 72
Edad de Oro, 93, 94
Edad de Plata (1902-1939).
¡Eh!, a la plaza y ellos y nosotros, 85
El que de ajeno se viste..., 102
El que se casa por todo pasa, 104
Elisa la Malagueña, 171
empeños de un agravio, Los, 103
En amor todo es peligro, 103
En Sevilla ni en Cádiz hay quien me tosa, 114
En toas partes cuecen habas, 102, 104, 105, 107, 109
En torno al casticismo, 14, 25, 126, 189, 190, 191, 195, 213
Ensayo de interpretación de un proceso cultural, La, 80, 86, 93
Ensayo sobre la literatura de cordel, 137
Ensayos (de M. de Unamuno), 196, 213

- Entre bobos anda el juego*, 69
Episodios Nacionales, 84
Epos. Revista de Filología, 63
¡Es la chachi!, 102, 114
Escritoras románticas españolas, 208
España, 110
España bajo Fernando VII, 173
España del siglo XIX vista por sus contemporáneos, La, 19
España invertebrada, 147
España Moderna, La, 189
España negra, 203, 205
España peregrina, Una, 79
España tal como es, 23
España, un enigma histórico, 16
españoles pintados por sí mismos, Los, 90, 204
Estudio acerca de los sainetes de Javier de Burgos, 81
Estudio del libreto "Cádiz" como modelo del Género Chico, 74
Estudio sobre los gitanismos del español, 179
Experiencia estética y hermenéutica literaria, 72
expresionismo literario, El, 206
Falcon Crest (serial televisivo norteamericano), 139, 140
Familia de Sicur, La, 85, 88
Faro de Vigo, El, 196
feria de Mairena, La, 104
Fernández-Shaw adaptador del teatro clásico español. (Dos zarzuelas basadas en comedias de Lope de Vega), 68
Fiesta Nacional, 85
fingle enamorado, El, 36
flor de la canela, La, 102, 104, 106, 107, 111, 113
Follas novas, 219
foncarraleras, Las, 74
Forjando un mundo libre, 23
Fr. Martín Sarmiento, "Catálogo de voces y frases de la lengua gallega", 211
franceses en Westfalia o el Parlamentario, Los, 100
futura de mi tío, La, 85
Gaceta Universal de Augsburgo, 173
Gades, 77
"Galería dramática gaditana", 102
gatos pardos, Los, 85
Gazpacho andaluz, 70
Género Chico. Antología de textos completos, El, 88
gente de pluma, La, 85
gente de rompe y rasga, La, 85
Gente, gentecilla y gentuza. Críticas y sátiras, 194
Gigantes y cabezudos, 52, 69
Go-gó, 85
Golden Age Spanish Literature. Studies in Honor of John Valery by his Colleagues and Pupils, 72
Golfo de las sirenas, El, 103
Golfos, Los, 36, 37
Goya, 147
Gran Vía, La, 36, 66, 79, 88
grandes potencias, Las, 85
Grecia, 194
Grial, 192
grito de la Independencia, El, 85
guapo y el feo o Las verduleras honradas, El, 29, 36
Guárdate del agua mansa, 103
guerra literaria, La, 194
guitarrico, El, 53, 69
hijos de Hungría, Los, 85
Hispanic Journal, 192
Hispanic Review, 179

- Historia contemporánea*, 19
Historia de la lengua y literatura castellana, 197
Historia del carnaval de Cádiz, 19
Historia del teatro español, 114
Historia social, 19
Historia social de la literatura española, 195
Homenaje a Manuel Antonio, 230
Homo ludens, 133
hostería de Segura, La, 104
¡Hoy sale, hoy!, 85
Iluminaciones en la sombra, 190
ilusiones del doctor Faustino, Las, 176, 177, 185, 186
ilusiones perdidas, Las, 102
imagen de España, La, 206
Imparcial, El, 88
infra-littérature en Espagne au XIX^e et XX^e siècles, L', 71
Insula, 230
Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, 89, 99
jinete azul, El (Der Blaue Reiter), 201
José Gutiérrez Solana. Paintings and Writings, 206
Journal of the international Folk Music Council, 131
Juan de Mairena, 196
Juan Pitón o El rey de los matadores, 85
Juanita la larga, 178, 181, 183
Justicia baturra, 85
Juzgar por las apariencias, o una maraña, 102, 104, 107, 109
La del principal, 85
labradoras de Murcia, Las, 74
lámpara maravillosa, La, 191, 192
Land of the Castanet, The, 171
Lectura, La, 191
libertad en el arte, La, 169
lindo don Diego, El, 114
Literatura e historia de las mentalidades, 148
Lo sublime en lo vulgar, 88
Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, 67
Lola la gaditana, 104
Lope de Vega y los orígenes del teatro español, 68
Luces de candilejas, 78
llama errante, La, 85
Llegó la hora llueven bofetones, 100
Madrid bajo el punto de vista médico-social, 47, 206
Madrid callejero, 204
Madrid en la sociedad del siglo XIX, 206
Madrid. Escenas y costumbres, 203, 204
Maese Elí, 85
Magia blanca, 85
¡Más alá!, 229
maldito dinero, El, 46
Manolita, 85
manta zamorana, La, 70
Manual del viajero por España, 104
María de los Angeles, 52
marido como hay muchos, Un, 100
máscaras, Las, 76
Meditaciones del Quijote, 144, 150
Memorias (de P. Baroja), 206
Mientras viene mi marido, 85
mito del eterno retorno, El, 133
Mito y realidad, 133
monaguillo, El, 50
Morsamor, 171
Moza Bravía, La, 50
muerte y las máscaras, La, 200

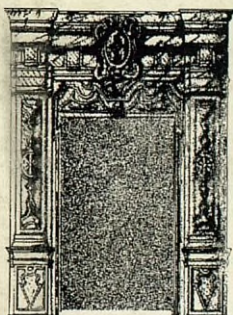
- mujer en el Derecho Civil, La*, 206
mujer española en el mundo del trabajo, La, 206
Mujeres, Las, 31, 45, 85
Mujeres españolas, portuguesas y americanas, Las, 183, 184
Mundo comedia es o El baile de Luis Alonso, El, 85, 88, 91, 92
Museo Universal, El, 204
narrador en la novela del siglo XIX, El, 191
Niña de Gómez Arias, La, 103
niño castizo, El, 85
No fiarse de compadres, 102, 104
noche, La, 200
noche buena, Una, 85
noche de verbena, Una, 85
Nós, 226, 227, 228, 229, 230, 231
Nos os inadaptados, 229
Nosa Terra, A, 224
Novillos en Polvoranca o Las hijas de Paco Ternero, 35
novio campanólogo, Un, 85
novio de doña Inés, El, 85
Nuestro prólogo, 85
nueva visión de Cádiz a través de un viajero inglés: Richard Ford, Una, 101
Obra literaria (de J. Gutiérrez Solana), 206
obra literaria del pintor Solana, La, 206
Obras Completas (de D. Alonso), 211
Obras Completas (de J. Valera), 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 186
Obras Completas (de P. Baroja), 206
Origen y apogeo del Género Chico, 27, 67, 88, 94
Otelo, 228
Pájaro verde y otros cuentos, El, 179
Palma de Cádiz, La, 84
Para un apuro un amigo, 103
Parlamentario, El, 193
Parrafeo, 212, 225
Parto de los Montes, El, 102
Pasacalle, 30, 33, 40
Pasarse de listo, 178, 181, 183
Paso Stirio, 106
Pavo y turrón, 85
Pepa la frescachona o El colegial desenvuelto, 36
Pepita Jiménez, 167, 179
personaje dramático, El, 86
pícaros celos, Los, 35
pobrecito príncipe, El, 85
poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández-Shaw (1865-1911), Un, 82
Poétique de la prose, 142
polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974), La, 206
polilla de los partidos, La, 102
Política y tauromaquia, 85
político, El, 195
prostitución en Madrid, La, 206
pueblecito. Riofrío de Avila, Un, 195
puñao de rosas, El, 70
Qué es verdaderamente el expresionismo, 206
¿Qué te quieres apostar?, 85
rayo de Andalucía y Guapo Francisco Estevan, El, 102
realidad histórica de España, La, 195
rebelión de las masas, La, 147
Regenta, La, 83
Regionalismo, El, 55
renacimiento de la poesía lírica española, El, 169

- Restacón, barbero y comadrón*, 104
Restaurant de las tres clases, 85
Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 167
Revista de Estudios Hispánicos, 64
Revista de Folklore, 131
Revista de Madrid, 111
Revista de Occidente, 78
Revista Nueva, 189, 190
Revoltoza, La, 28, 79, 82
rey se divierte, El, 147
Rilce. Revista del Instituto de Lengua y Cultura españolas, 74
Rocío la buñolera, 103
Romancero gitano, 157
Rubí (culebrón venezolano), 140
Sainetes (de J. I. González del Castillo), 102, 103
Sainetes (de R. de la Cruz), 99, 108
sal de Jesús, La, 102
San Vicente Ferrer de talla, El, 178
segadoras de Vallecas, Las, 74
Segismundo. Revista hispánica de teatro, 71, 74, 75, 90
Seis cabezas en un sombrero, 100
Semanario Pintoresco, 204
Sempre en Galiza, 226
señor Luis, El Tumbón o Despacho de huevos frescos, El, 29, 30
serrana, La, 102
Siglo XIX. Historia General de las Civilizaciones, El, 19
situación actual de España, La, 173
Sobre todas las cosas, 85
sociedad de los trece, La, 104
sociedad madrileña fin de siglo y Baroja, La, 37, 206
Solana (de M. Sánchez Camargo), 206
Solana (de R. Gómez de la Ser-
na), 206
Solana escritor, 206
Solana. Pinturas y dibujos, 206
Solera. Exposición sobre los vinos de nuestra tierra, 19
Sonatas de Ramón María del Valle-Inclán, Las, 192
Subliteraturas, 206
sutil tramposo, El, 104
Tabardillo, 50
También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos).
Romerías, Verbenas, Bailes, Car-
nales..., 47, 147
tambor de granaderos, El, 50, 69
Tarantella Napolitana, 106
Teatro Andalúz contemporáneo, 81
Teatro Apolo. Historial, anecdota-
rio y estampas madrileñas de su
tiempo (1873-1929), 57
Teatro Breve de los siglos XVI y
XVII, 89
Teatro Cómico breve, 115
Teatro Completo (de C. Arniches), 70
teatro del siglo XIX, El, 115
teatro en España, El, 57
Teatro Español Contemporáneo,
41, 57
Teatro inédito gaditano del siglo
XIX, Cinco sainetes, 81
Teatro medieval. Polémica de una
inexistencia, El, 133
teatro menor en España a partir
del siglo XVI, El, 71
Teatro musical español en el
Madrid ilustrado, 74, 90
teatro por horas en Madrid (1870-
1910). Subgéneros que comprende,
autores principales y análisis de algu-
nas obras representativas, El, 49, 63

- Temas castizos*, 14, 26, 76
Tempranica, La, 53
Teoría, Crítica e Historia Literaria, 63
Tertulia. Periódico Semanal de Literatura y de Artes, La, 99, 100, 101, 104, 105, 110, 111, 112, 115
Tesoro de la lengua castellana o Española, 126
Tío Canivitas o El Mundo Nuevo de Cádiz, El, 102
Tío Marcos da Portela, O, 212, 218, 220, 223, 224, 225, 228
Tirador de palomas, El, 52
Tiró el diablo de la manta, 103
Tolete, 52
Too es jasta que me enfae, 102, 104, 107, 110
Topacio (culebrón venezolano), 140
torero en Madrid, El, 102, 104
Trafalgar, 85, 86, 92
tragedia del calvario, La, 85
tragedia en el mesón o Los contrabandistas, La, 85
Transformación industrial y literatura en España (1885-1905), 154
travesuras de Juana, Las, 105
Tres visitas oportunas, 85
Tríptico de María Egipcíaca, 200
último chulo, El, 31
último pecado, El, 178, 179
ultraísmo, El, 193
Ultramarinos, 35, 36
Urganda la desconocida, 102
Usos amorosos de la postguerra española, 146
Usos amorosos del XVIII en España, 146
vacante de Cañete, La, 35
Valera o la ficción libre, 166
valientes, Los, 85
vanguardias artísticas del siglo XX, Las, 206
Variadas versiones de libretos operísticos, 74
velada de San Juan en Sevilla, La, 103
venganza del Templado y muerte de Valle-Ignoto, La, 103
ventera de Medina, La, 85
ventorrillo de Alfarache, El, 106
Verba, 211
Verbena de La Paloma o El boticario y las Chulapas y celos mal reprimidos, La, 26, 30, 31, 32, 38, 40, 41, 46, 65, 79, 80
Verbena de la Paloma. Estudio, análisis y comentarios, La, 38
Viajes y países, viejecita, La, 69
vil metal, El, 40, 85
visitas, Las, 85
Viva Córdoba, 45
Viva el Rey, 50
vivienda insalubre en Madrid, La, 46
vuelta a Cádiz en sesenta minutos, La, 85, 88
Yo soy ésa, 162
zapatero y el rey, El, 105
zarzuela de cerca, La, 64, 68, 79

CASTICISMO Y LITERATURA EN ESPAÑA

recoge una serie de trabajos en los que se pretende un acercamiento plural a aquellos fenómenos, ciertamente marginales de la cultura popular castiza, como es el caso de la canción folklórica, el cordel o la zarzuela y el género chico, sin olvidar esa otra perspectiva de la cultura "bien-pensante", que tanto peso ha tenido sobre la consideración social y literaria de la primera. La intención última del libro ha pretendido iluminar esas múltiples relaciones entre mundos aparentemente enfrentados, pero que, en definitiva, guardan más complicidades de las que pudiera sospecharse a primera vista.



SERVICIO DE PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ